AUTHOR: CROCE, BENEDETTO

TITLE: GOETHE, MIT GENEHMIGUNG....

PLACE: ZURICH

DATE: [C1920]

Master Negative #
91-80265-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Croce, Benedetto, 1866-1952.
Goethe, mit genehmigung des verfassers, verdeutscht von Julius Schlosser. Zürich, Amalthea-verlag [1920]
xvi, 144 p. port. (Amalthea-bücherei. 14)

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm
REDUCTION RATIO: 11
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 10-3-91
INITIALS M. B.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT



AIIM

Association for Information and Image Management

1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

301/587-8202

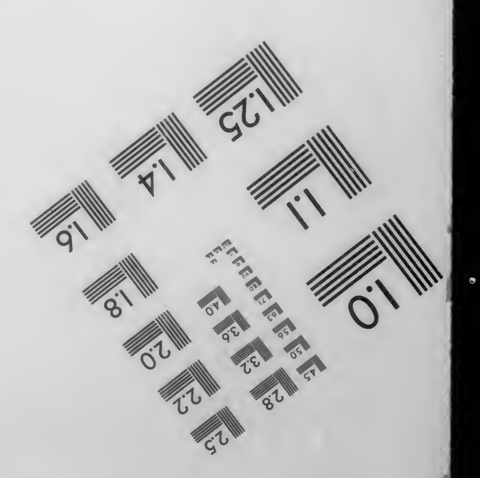


Centimeter

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm

1 2 3 4 5

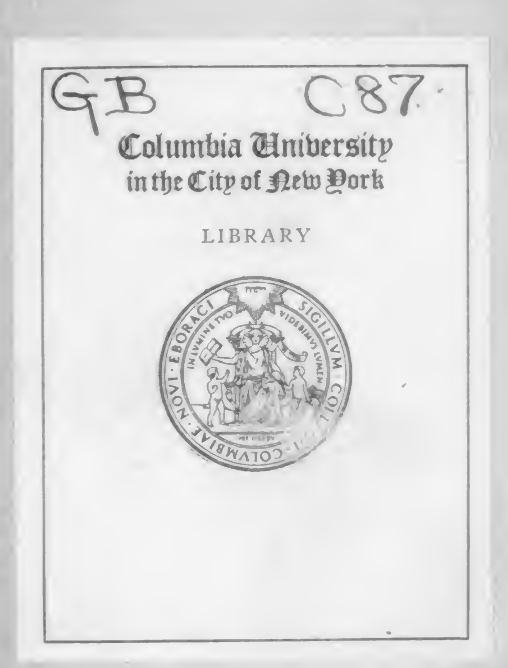
Inches



MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

BENEDETTO CROCE

GOETHE



DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
25Apr'42			
DEC 0 6 REC			


AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH·LEIPZIG·WIEN

AMALTHEA-BÜCHEREI

VIERZEHNTER BAND

AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH LEIPZIG WIEN



BENEDETTO CROCE

GOETHE

MIT GENEHMIGUNG DES VERFASSERS VERDEUTSCHT VON

JULIUS SCHLOSSER

AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH LEIPZIG WIEN

[c1920]

Druck von Friedrich Jasper in Wien.
Das Titelbild gibt einen Stich von J. H. Lips (1791) verkleinert, jedoch vorbildgetreu nach der Aufmachung der Lavaterschen Sammlung wieder.

SEINER LIEBEN FRAU UND WEGGESELLIN

NEDA LAZAROWNA

DER ÜBERSETZER

INHALT

		Seite
Vorwort des deutschen Übersetzers		IX
Vorrede des Verfassers		XIV
Goethe		1
I.	Sittliches und geistiges Leben	1
II.	Das Leben des Dichters und Künstlers	10
III.	Werther	18
IV.	Der Schulfuchs Wagner	24
V.	Die erste Hälfte des ersten Teiles des Faust	33
VI.	Die zweite Hälfte des ersten Teiles des Faust. — Die Gretchentragödie	40
VII.	Der Aufbau des ersten Teiles des Faust und die Doppelgestalt des »Wilhelm Meister«	49
VIII.	Fragmente und Hymnen	63
IX.	Geschichtliche und sittliche Dramen	67
X.	Helena	75
XI.	Hermann und Dorothea	80
XII.	Die lyrischen Dichtungen	86
XIII.	Die Wahlverwandtschaften	96
XIV.	Die »Wanderjahre«	103
XV.	Faust, zweiter Teil	109
XVI.	Schluß	122
Anhang: Goethe im Urteil der Italiener		127

VORWORT DES DEUTSCHEN ÜBERSETZERS

Wer Benedetto Croce ist, braucht der deutschen Öffentlichkeit kaum mehr besonders gesagt zu werden; er ist heute durch Übersetzungen in fast alle modernen Kultursprachen bekannt und geschätzt, nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika, ja selbst in Japan und Indien. Sein Hauptwerk, die »Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks«, liegt schon längst in deutscher Übertragung vor, ebenso der zuerst englisch erschienene »Grundriß der Ästhetik«.

Croce hat mit der strengen und klaren Sachlichkeit, die sein Wesen wie dessen Ausdruck, seinen Stil, ganz seiner Lehre entsprechend, kennzeichnet, selbst die Grundlinien seiner geistigen Entwicklung umrissen, in einer Rückschau, die er 1918 zu seinem 50. Geburtsjahr als Handschrift für seine Freunde drucken ließ (Contributo alla critica di me stesso); das bei aller Knappheit Treffendste und Tiefste, was über ihn meines Wissens in deutscher Sprache gesagt worden ist, enthält der letzte Abschnitt in seines Freundes Karl Voßler, des ausgezeichneten Münchener Romanisten Schrift über die »Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik bis zum Futurismus« (Heidelberg, Winter 1914).

Croce ist heute zweifellos die bedeutendste literarische Persönlichkeit des zeitgenössischen Italien — die Bemerkung Voßlers, hier sei den Dichtern die unangenehme Gunst zuteil geworden, in der Nähe eines Kritikers zu leben, der sie weit übersieht, scheint mir vollkommen zutreffend. Ihm, der niemals ein öffentliches Amt bekleidet

hat, der stets ein einfacher, von keiner Innung beeinflußter Privatgelehrter gewesen ist, wohl aber einen Kreis treu ergebener Schüler und Mitarbeiter um sich versammeln konnte, haben König und Volk seines Landes in dessen höchste Körperschaft, den Senat des Königreiches, berufen und ihn damit wie sich selbst geehrt.[1])

Er stammt aus jenem so oft und fast immer mit Unrecht verleumdeten Süden Italiens, in dem griechisches Blut, griechischer Schöpfergeist, griechische Anmut und Sophrosyne — die er im stärksten Maße besitzt — bis auf unsere Zeit erhalten geblieben scheinen. Seine engere Heimat sind die Abruzzen, denen der größte lateinische Dichter Ovid ebenso entstammt wie der größte Formkünstler des heutigen Italien, D'Annunzio; diesem letzteren, dem Barden mit der goldenen, leider auch reichlich mit falschen Edelsteinen besetzten Leier hat er eine seiner glänzendsten und in ihrer Unbestechlichkeit zutiefst eindringenden kritischen Würdigungen zuteil werden lassen, in seiner ganz einzig dastehenden, jetzt schon im zwanzigsten Jahrgang erscheinenden Zeitschrift »La Critica«, die er mit seinem trefflichen Freunde Giovanni Gentile zusammen fast allein schreibt, wie denn seine Arbeitskraft und -freudigkeit an das Unerhörte grenzt und allein imstande ist, das Märchen vom »müßigen« Neapel zu widerlegen. Denn diese Stadt ist seine zweite, eigentliche Heimat geworden, ihr hat er seine ersten, höchst gewissenhaften Geschichtsstudien wie seine erste große Zeitungsgründung, die »Napoli nobilissima« gewidmet. Früh verwaist und auf sich selbst gestellt, früh dem ganzen furchtbaren, in diesem heiteren Sonnenlande doppelt eindrucksvollen Ernst des Lebens gegenübergestellt — er hat als ganz junger Mensch bei dem schrecklichen Erdbeben von Casamicciola 1883 seine

[1]) Während diese Zeilen gedruckt werden, ist Croce zum Unterrichtsminister des Königreiches Italien ernannt worden, bekleidet also jene Stelle, die sein großer Vorgänger De Sanctis vor ihm einst innegehabt hat.

Eltern und seine einzige Schwester an einem Tage verloren und ist, selbst mit verschüttet, nur wie durch ein Wunder dem Tode entronnen —, ist er in strengster Gedankenzucht aufgewachsen, die ihm keine zweite Stadt Italiens in diesem Maße bieten konnte. Ich weiß, daß dies vielen Deutschen und selbst manchem Italiener seltsam, ja ungereimt klingen mag; das Vorurteil, als wäre Neapel die Stadt der Lazzaroni und Maccaroni, ein Schlaraffenland des Müßiggangs und ein vom Südwind entnervtes »Capua der Geister«, haftet allzutief, obwohl es schon durch den Anblick des bis in tiefe Nacht hinein fleißigen, freilich nicht tierisch-dumpf fleißigen Volkes auf seinen Straßen und die noch viel beredsamere Tatsache widerlegt wird, daß diese alte Griechenstadt nicht nur die größte, sondern seit alter Zeit auch durch Geistesarbeit allerersten Ranges ausgezeichnete Hochschule Italiens besitzt. Diese ist wirklich auch von jeher eine Pflanzstätte ernster und tiefer, und was noch merkwürdiger ist, mit deutschem Geistesleben eng verbundener Forschung gewesen; dort hat schon im XVIII. Jahrhundert der große einheimische, von Herder und Goethe bewunderte Geschichtsphilosoph Vico gewirkt, dessen Werke Croce neu herausgegeben und dessen geistiges Wesen er mannigfach erläutert hat. Ferner haben an der Universität Neapel zwei Männer gewirkt, die, obwohl sie beide in jenem für den jungen Croce so verhängnisvollen Jahre 1883 gestorben waren, auf ihn von entscheidendem Einfluß geworden sind. Der eine war sein eigener Oheim Spaventa, einer der letzten Vertreter der Lehre jenes großen deutschen Philosophen, die Croce dann in gewissem Sinne erneuert hat, Hegels, der andere, gleich ihm ein Süditaliener, einer der bedeutendsten Literaturkritiker, die jemals gelebt haben, Francesco de Sanctis, der in bourbonischer Kerkerhaft deutsch gelernt hatte und in den fünfziger Jahren Professor in Zürich gewesen war. Croce ist schon frühe mit deutscher Sprache und deutschem Geistesleben innig vertraut geworden; er

hat — eine gewaltige Leistung für einen Ausländer! — Hegels Enzyklopädie ins Italienische übertragen und unter seinem Einfluß sind nicht nur Kants Hauptwerke, sondern auch die der romantischen Philosophie (Fichte, Schelling, Jacobi, Schopenhauer, daneben Leibniz und Herbart) durch Schüler und Freunde seines Kreises übersetzt worden. Die Universität Freiburg i. B. hat diese Verdienste gewürdigt, indem sie ihn zu ihrem Ehrendoktor wählte. In diesem Zusammenhang erscheint es mir auch der Erwähnung wert, daß der letzte Teil von Croces großem vierbändigem System der »Philosophie des Geistes« noch im zweiten Jahr des Weltkrieges zuerst in deutscher Sprache erschienen ist. (»Zur Theorie und Geschichte der Historiographie«, Tübingen, Mohr, 1915.)

Wie mußte auf einen solchen Geist der grauenvolle Weltkrieg und der Eintritt seines Landes in den Kampf gegen die einstigen Bundesgenossen wirken! So aufrichtig und aufrecht er seine vaterländische Pflicht bekannt und erfüllt hat, es war ihm doch tiefstes Bedürfnis, sich in ein Reich geistigen Maßes zu retten, so wie es einst Goethe getan hat. Und in Goethes Werke hat er sich mit ganzer Seele versenkt, den Grund dafür gibt er in seiner schönen Vorrede an, die man im folgenden lesen wird. Durch Übertragung ausgewählter, darunter noch niemals übersetzter Gedichte Goethes hat er seinen Landsleuten den Weg zu dem größten Deutschen zu bahnen versucht; als eine Einführung dazu dienen die folgenden Kapitel, die zuerst in seiner »Critica« (Jahrgang XVI, 1918), dann als XII. Band seiner »Gesammelten Schriften zur literarischen und politischen Geschichte« (Bari, bei Gius. Laterza und Söhnen, 1919), erschienen sind und in denen er die Gestalt des Künstlers Goethe aus seinen eigentümlichen und strengen Grundsätzen geschichtlicher Kunstkritik heraus zu begreifen sucht.

Einen Mann dieser Art über unseren größten Dichter zu hören, verdient wohl, gleichgültig wie man sich zu seinen

Ansichten stellen mag, die Aufmerksamkeit auch einer breiteren Öffentlichkeit. Es ist gut, Goethe auch einmal von der andern Seite zu sehen, betrachtet von den Augen eines Südländers, der frei ist von manchem Vorurteil, das uns nach Abstammung und Erziehung anhaftet. Wir treten nicht in die farbige Dämmerung einer gotischen Halle, sondern in die klare Helligkeit einer südlichen Basilika.

Die vorliegende Übertragung bestrebt sich, so weit als möglich wortgetreu, lesbar, vor allem deutsch zu sein. Das letztere auch darin, daß sie die in Croces Stil — der, wie schon erwähnt, seinem eigenen Wesen aufs strengste angepaßt ist — ziemlich stark verwendeten gelehrten Fremdworte nach Tunlichkeit meidet; sie haben in der romanischen Sprache ganz andern Klang und Widerhall als in unserem Deutsch, in dem sie meist häßlich, ja abgeschmackt wirken.

Zum Schlusse habe ich meinem innigst verehrten Freunde Croce — der erste Freundesgruß aus Italien kam mir von seiner Hand zu — sowie seinem trefflichen Verleger Laterza für ihr außerordentliches Entgegenkommen meinen herzlichsten Dank zu sagen.

Das dieser Ausgabe vorgesetzte Bildnis Goethes ist die Wiedergabe eines Stiches von Joh. Heinr. Lips, den dieser von Goethe hochgeschätzte Schweizer Künstler 1791 in Weimar nach dem Leben ausgeführt hat. Er erweckt besonderen Anteil durch den Umstand, daß er aus der berühmten Physiognomischen Sammlung Lavaters stammt (dessen eigenhändiges Motto er auch trägt), die 1828 aus der Gräflich Fries'schen Sammlung für die Familien-Fideikommißbibliothek in Wien angekauft wurde. Dem Vorstand derselben, Herrn Dr. Payer v. Thurn, danken wir die Erlaubnis zur Wiedergabe des seltenen, hier zwar verkleinert, jedoch im übrigen vorbildgetreu erscheinenden Blattes.

Wien, im April 1920.

J. S.

VORREDE DES VERFASSERS

Wie man auch über den Mangel an aller politischen Leidenschaft urteilen mag, der so oft an Goethe hervorgehoben, getadelt und verschiedentlich beleuchtet worden ist, dies eine sei mir doch auszusprechen gestattet, daß ich es als ein Glück ganz besonderer Art empfunden habe, unter den großen Dichtern, den ewigen Quellen hoher Tröstungen, doch wenigstens einen zu finden, der, in jeder Form der Menschlichkeit zu Hause wie kein zweiter, dennoch in seiner Seele sich außerhalb der politischen Erregungen, des schicksalhaften Zusammenprallens der Völker, und über sie gestellt hat. Dieses Glück ist, wie man weiß, unserem Carducci nicht zu eigen geworden, als er, voll vaterländischer Sorge, mitten im Wüten des Parteikampfes, sich der Erklärung Petrarcas zuwandte — »zu Euch komm' ich um Frieden, Herr Francesco« —; auch aus dessen Liederbuch hörte er Stimmen, die ihn zu den Vorstellungen, denen er entgehen wollte, zurückführten, die ihn den Stachel von neuem fühlen ließen, dem er für kurze Augenblicke zu entrinnen gehofft hatte.

Als ich mich nun in trüben Tagen des Weltkriegs wieder in Goethes Werke vertiefte, gewann ich aus ihnen so viel Erleichterung und Erquickung, wie sie mir wohl kein zweiter Dichter in solchem Maße hätte gewähren können; und das regte mich an, einige kritische Bemerkungen niederzuschreiben, die sich mir von selbst aufgedrängt hatten und immer als Wegweiser des Verständnisses erschienen waren. So sind die folgenden Blätter entstanden, insbesondere freilich für italienische Leser bestimmt, aber doch vielleicht, um des Weges willen, den sie einschlagen, auch jenen Lesern überhaupt nicht ganz unwillkommen, die der üblichen »Goethe-Literatur« überdrüssig sind. Eine Literatur, die gleich der unsrigen über Dante, ungemein reich, ja alles Maß überschreitend, sich noch mehr als diese auf der einen Seite in Nichtigkeiten und in eitler Wißbegierde verliert, auf der andern aus Mangel an klaren Begriffen in übel gestellten Aufgaben erschöpft, die künstlerische Betrachtung mit psychologischer oder der des Tatsächlichen verwechselt, das Einfache vertrackt macht und in seltsamer Weise die Verhältnisse der Wahrheit übertreibt oder entstellt. Mir scheint es dagegen, in der Dichtung wie in jeglichem andern Dinge müsse man geradenwegs auf das Wesentliche gehen, in vorurteilslosem Schauen, wie darin auch die einzig mögliche Art gegründeter und aufrichtiger Bewunderung liegt; nicht anders als es Goethe selbst mit einem Mahnwort (in einem der Bruchstücke zum Faust) empfahl: »Die bloße Wahrheit ist ein simpel Ding, die jeder leicht begreifen kann. Allein sie scheint euch zu gering.«

Was die Übertragungen anlangt (die den zweiten Teil des Buches bilden), so will ich nur anmerken, daß auch sie ohne besonderen Vorsatz entstanden sind (übrigens auch außerhalb aller vorhergehenden Übung und Gewohnheit meinerseits), als natürlicher Widerklang meiner Lesereien. Man wird sich erinnern, daß ich in meiner »Ästhetik« die Unmöglichkeit, die vollständige Unmöglichkeit aller Übersetzungen verfochten habe, und darin habe ich meine Meinung nicht geändert, im Gegenteil, hätte es dessen bedurft, die Erfahrung am eigenen Leibe würde mir jenen Satz noch einleuchtender gemacht haben. In der Tat sind diese Übertragungen nicht von der eitlen Hoffnung eingegeben, als könnten sie den Urschriften irgendwie Gleich-

wertiges geben, sondern, wenn ich so sagen darf, von der Sehnsucht, die Dichtung zu liebkosen, die uns innerlich bewegt hat; sie zu liebkosen mit den Klängen der Sprache, die uns angeboren oder vertraut ist; und es versteht sich von selbst, daß Liebkosungen, als Zeugnisse mitfühlender Liebe, nicht immer vor sich gehen, ohne den Wesen, denen sie zugedacht, einige Gewalt, ja Leiden zuzufügen, in größerem oder geringerem Maß, je nach der Zurückhaltung oder dem Ungestüm dessen, der sie austeilt. Deshalb mache ich mir gerne das Urteil eines englischen Dichters — Tennysons, wenn ich mich recht erinnere — zu eigen, daß dichterische Übertragungen »sehr annehmlich sind, besonders für den, der sie macht«; mit dem Zusatz, daß auch ich, wenigstens dies eine Mal, mir jenes Vergnügen verschaffen wollte, das freilich selten oder niemals vom Leser geteilt wird. Im übrigen habe ich daraus gleichwohl einigen kritischen Vorteil erlangt, nämlich das aus größerer Nähe zu betrachten, was ich im einfachen Lesen doch vielleicht nicht so erreicht hätte: den innern Aufbau der Goetheschen Dichtung, und gleichsam handgreiflich, sein wunderbar festes Gefüge besser zu erkennen.[1])

[1]) Der Übersetzer hat diese Stelle aufgenommen, obwohl sie natürlich auf die deutsche Ausgabe nicht zutreffen kann, nicht nur ihrer Bedeutung an sich halber, sondern weil er sie fast wörtlich auf seine eigene Tätigkeit anwenden möchte.

Turin, April 1918.

B. C.



Zwahr nicht goethes aug. sein aug ist geistiger Kühner,
Dennoch lässt dies aug durchdringende Kräfte vermuthen;
Zwahr nicht ganz die Stirn, nicht ganz die augbraun des Urbilds;
aber, welche Stirn voll hellen, reifen Verstands doch!
Viel Sanguinität in der Nas' und dem Kinn' und dem ganzen,
aber, welch ein Mund voll genialischen Reichthums!
23 III 91. L.

GOETHE.

I.

Sittliches und geistiges Leben.

Untersuchungen biographischer Art pflegen nicht ohne gegründete Ursache über Goethe in weit größerem Umfang als über jeden andern Dichter angestellt zu werden; obwohl die Beschwerde gerechtfertigt ist, daß hier, noch mehr als in andern Fällen, die reine Betrachtung des Künstlerischen überwuchert und erstickt wird. Man hat gesagt, daß, wenn Goethe auch nicht ein großer Dichter gewesen wäre, er trotzdem ein großer Künstler des Lebens bliebe; das hält zwar strenger Auffassung nicht stand, da es nicht angeht, das Leben, das er gelebt hat, zu begreifen, ohne das dichterische Werk, das er hervorbrachte. Gleichwohl ist hier, in sinnreicher Art, die Beziehung seines Lebens zur Dichtung angedeutet, als die eines Ganzen zu einem, wenn auch sehr beträchtlichen Teile — oder ist es nicht vielleicht richtig, daß die größere Zahl der Bände von Goethes Werken — auch ohne den Briefwechsel und die Gespräche in Betracht zu ziehen — ausgefüllt wird von Denkwürdigkeiten, Jahresheften, Tagebüchern, Reiseberichten, und daß nicht wenige der übrigen eingestreute oder verlarvte Selbstschilderungen enthalten, zu denen die Erklärer den Schlüssel zu finden bemüht sind? Umwuchert und verdeckt ferner nicht die Erzählung eigenen Lebens, als üppiger Pflanzenwuchs, von allen Seiten die im eigentlichsten Sinn dichterischen Werke?

Künstler im Leben, ist er Meister des Lebens gewesen, nicht im Sinne eines Sittenrichters freilich, der ein Ideal aufstellt und Vorschriften gibt, sondern unmittelbar, durch dieses Leben selbst, zu dem die Beobachtungen und Leitsätze, die er aussprach und niederschrieb, die Erläuterung und den lehrhaften Leitfaden bilden. Und nicht nur Meister der oder jener besondern und handwerklichen Art und Weise, übrigens, wenn man will, auch darin, sondern vor allem des Menschenlebens selbst, in seiner reinsten Form betrachtet, dadurch, daß er mit der Tat gezeigt hat, wie dessen allgemeinste Aufgaben sich lösen lassen, die von Ganzheit und Besonderung, von Verharren und Wechsel, von Leidenschaft und Willen, von Tat und Lehre, der verschiedenen Lebensalter, des Amtes, das jedem zukommt, und so fort. Die Schau seines Lebens, verbunden mit seinem Werk, bietet einen vollständigen vorbildlichen Lehrgang, per exempla et praecepta, hoher Menschlichkeit: einen Schatz, der in unseren Tagen wohl nicht so genützt wird, wie er es verdiente von seiten der Erzieher und denen, die sich selbst zu bilden bestrebt sind.

Freilich, ein gewisses Modeschrifttum, das sich am Gewaltigen, am Geheimnisvollen und noch viel mehr am Ichsüchtigen und Sinnlichen berauscht, hat die »Nachfolge Goethes« auf ihr Banner geschrieben, indem sie das eigene Gepräge als ein übermenschliches, unmenschliches Wesen hinstellt, jenseits von Gut und Böse, und sich in diesem Bilde gefällt, das bloß den eigenen Aberwitz widerspiegelt. Die Erscheinung Wolfgang Goethes jedoch setzt sich zusammen aus ruhiger Tüchtigkeit, ernsthafter Güte und Gerechtigkeitsliebe, aus Weisheit, Gleichgewicht, gutem Menschenverstand und Gesundheit, mithin aus alledem, was man als »bürgerlich« zu verspotten pflegt. Die Kunst, sich unscheinbaren Pflichten zu entziehen, sich zu überfeinern und zu übermenschlichen oder aber ins Sinnliche und Bestialische auszuschweifen, wird man von andern Meistern lernen können, sicherlich nicht von ihm. Er war

tief, aber nicht »abgründig«, wie man ihn jetzt hinstellen möchte, genial, aber nicht diabolisch. Sein Wort war einfach, klar und wohlwollend; um seine Lehren in die Seelen derer zu senken, an denen er Anteil nahm, brachte er sie gerne in schlichte Verslein. So wenn er warnte, sich in nebelhafte Allgemeinheiten zu verlieren: »Willst du dich am Ganzen erquicken, so mußt du das Ganze im Kleinsten erblicken«, oder wenn er im letzten Jahre seines Lebens der Jugend, die ihm ihre dichterischen Versuche sandte, zurief: »Jüngling, merke dir in Zeiten, Wo sich Geist und Sinn erhöht, Daß die Muse zu begleiten, Doch zu leiten nicht versteht.«

Und was lehrte er denn im Grunde? Vor allem, was immer man auch treibe, ein ganzer Mensch zu sein, stets mit aller gesammelten Eigenkraft zu wirken, Fühlen und Denken nicht zu trennen, nicht von außen her und als Schulfuchs zu arbeiten, eine Forderung, die er in gährenden Jugendjahren, unter dem Bann abenteuerlicher Geister, wie Hamanns, noch etwas allzu stofflich oder allzu schwärmerisch auffaßte, die er aber bald zu vertiefen wußte und deshalb selbst klärte und zurechtrückte, dadurch, daß er die geheimnisvolle, unaussprechliche Allheit durch scharfen Umriß sinnenfällig machte. Von der einen Seite verwirklichte er in sich selbst und empfahl es andern, die wahre Ganzheit im Besonderen zu suchen, im einzelnen Tun, die Meisterschaft in der »Selbstbeschränkung«; auf der andern, sich den Leidenschaften und Neigungen nicht zu verschließen, aber sich ihnen auch nicht anheimzugeben, immer mehr das tätige Grundwesen zu entwickeln, sicht nicht zum Sehnen und Träumen, sondern zum Wollen und Handeln zu erziehen. Er wußte, daß die Leidenschaften, an ihrer Spitze die Liebe, sich ungerufen einstellen und zur Geltung bringen, und mit seiner Enthaltung zielte er nicht darauf, sie zu bekämpfen und zu entwurzeln, das Gefühlswesen zugunsten des Verstandes zu unterdrücken, sondern zwischen ihnen die Brücke zu schlagen; und wenn Sinnlichkeit und

Einbildungskraft übermächtig zu werden drohten, pflegte er sich durch künstlerische Gestaltung von ihnen zu befreien; ein Mittel, zu dem jeder seine Zuflucht nehmen kann, auch ohne gerade ein Dichter oder gar ein großer Dichter gleich ihm zu sein, denn jenes Mittel ist in seinem innersten Wesen nichts anderes als die Fähigkeit, unsere Seelenzustände vor uns selbst zu vergegenständlichen, sie fest ins Auge zu fassen, sich Rechenschaft von ihnen geben und so den Weg zur Überlegung und Entscheidung zu erschließen. Auch als er seiner selbst bewußt und Herr geworden war, verschloß er sich selbst in reifen Jahren nicht den Lockungen der Liebe, aber er gestattete ihnen niemals, seine Werktätigkeit zu schwächen; und zuweilen behandelte er sie wie ein hitziges Fieber, von dessen Zwischenzeiten man Vorteil ziehen muß; so daß er sich in einem Epigramm selbst ermahnt, die Arbeit, die er unter den Händen hat, wacker zu fördern, bevor Amor wieder erwache. Nicht wehrlos gegen das Natürliche, war er ihm nicht aus Vorsatz feindlich; feindlich stand er dagegen dem rein Begrifflichen gegenüber, wenn es sich anmaßt, die Dinge meistern zu wollen, und auch da verwirklichte er in sich und empfahl es, sich nicht in den Bann vorgefaßter Meinungen zu begeben, sondern den freien Trieb in Ehren zu halten, lieber Beschauer denn Vergewaltiger der eigenen Sinnesart zu sein (»das inwohnende Talent ganz als Natur zu betrachten«), ihm freien Lauf zu lassen, ob es sich nun der Dichtung, Wissenschaft, Kritik, dem oder jenem Stoff, der oder jener Behandlungsart der Dichtung zuwende, die die gegenständlichen und wesenhaften Erfordernisse und Notwendigkeiten der verschiedenen Augenblicke des Lebens verkörpert (»denn es ist Drang, und so ist's Pflicht«): als eine Vielheit von Regungen, die, handelt es sich nicht um dilettantisches Gelüste, immer strengere Folgerichtigkeit und Geschlossenheit besitzt als solche, die man von außen her vorzuschreiben sich erdreistet. Von dieser Außenseite her nahm er nichts an; er weigerte sich ebenso, den Un-

zufriedenen und Empörer weiter zu spielen, als jugendliche Unerfahrenheit und Hitze schon verraucht waren, wie später das Amt des strafenden und anfeuernden Sehers zu übernehmen, des vaterländischen Schlachtensängers, als er, der sich niemals an gesellschaftlichen und politischen Kämpfen, sondern immerdar nur an den inneren und sittlichen beteiligt hatte, nicht mit seinem ganzen Selbst an dem Rückstoß der Völker gegen die Weltmacht Napoleons teilnehmen konnte; denn, so sehr er sein deutsches Vaterland liebte, er konnte in sich nicht Haß gegen die Franzosen hervorrufen und er fühlte sich nicht gedrängt, in seinem Weimarer Musensitz, Kriegslieder zu reimen, die, wie er sagte, am Wachtfeuer und auf der Trommel geschrieben werden müßten.

Da ferner die Eiferer stets wenig selbstwillig, sondern aus Begriffen heraus handeln, so verabscheute er sie in jeglicher Gestalt, als Sentimentale und »empfindsames« Volk so gut wie als Anbeter des »Übermenschen«, Dämmergläubige und Katholisierende, bis zu den Romantikern hinab; er verlor niemals die Heiterkeit seines Urteils, neigte immer zur Nachsicht, freilich nicht zu jener weichlichen und gleichgültigen, sondern zu der andern, kräftigen und selbstsichern, die versteht, weil sie erfahren hat, die das Heilmittel, wenn sie's vermag, bereithält, aber nicht Scheltworte, und er endete damit, auch seine Gegner und Hasser als eine notwendige Zutat und als seinem Wesen förderliches Mittel zu betrachten. Sich selbst beobachten, prüfen, niemals stehen bleiben, das Schaffen dem Geschaffenen voransetzen, »sich überwinden«, das wollte und das vollbrachte er; weiter, er selbst sein, keinem andern zu gleichen, sondern — er in seiner Weise, wie die andern in der ihrigen — dem Höchsten zu gleichen, das heißt dem Vernünftigen und Wahren.

Nicht anders war er Meister, und kein geringerer, literarischen Lebens, auch da fand er den Übergang von jugendlich hitziger Behauptung der Rechte des »Genies«

und der »Empfindung«, von der Empörung gegen die »Regeln«, nicht sowohl zur Wiederherstellung äußerlicher Vorschriften und zur Gegnerschaft wider Gefühl und Genialität — denn er hielt immer darauf, »ein Befreier« gewesen zu sein, der gelehrt hatte, die Kunst »von innen heraus« zu betätigen —, wohl aber zum Studium, zur »Besonnenheit«. Mit den andern Stürmern und Drängern hatte er sich dem verstandeskalten, spottsüchtigen Schrifttum der Franzosen widersetzt, das ältlich und korrekt gleich einer bejahrten Dame erschien; aber bald lernte er die Klarheit voltairischer Prosa schätzen wie den Wert schulgemäßer Zucht; er versetzte seinen Deutschen manchen Seitenhieb, die nicht die »Kunst erlernen« wollten und wenn sie irgendeine Albernheit von sich gaben, sie damit rechtzufertigen pflegten, sie hätten sie »erlebt«. Auch machte er sich sehr bald von dem Traum der Aufklärer los, die Gesellschaft könnte jemals in einen Zustand der Kunst und insbesondere des Lebens eintreten, in dem der richtige Weg einmal und für immer erschlossen sei; und er bemerkte, daß der Weg sich vor ihrem Vorwärtsdrängen auftue, jedoch nur um sich sofort wieder hinter ihnen zu schließen, gleich den Wogen, die um ein Schiff branden. Dem Wirklichen poetische Gestalt zu geben, so hatte einer seiner Freunde, Merck, die Richtung bezeichnet, die er deutlich von Jugend auf eingeschlagen hatte; und diesem Denkspruch blieb er getreu; nur als neue Wendung davon erscheint jener andere, daß alle wahre Poesie »Gelegenheitsdichtung« sei. Aber der unumgängliche künstlerische Inhalt, aus dem eigenen Leben quellend, mußte freilich in Wahrheit so sein, wie er hier gefordert wurde, nicht hohle Eitelkeit, ungegründetes Selbstgefallen. Deshalb tadelte er solche, die nach Erfahrungen, als Stoff zur Poesie, fahndeten, und nach der Veröffentlichung des Werther wunderte er sich, daß die Jünglinge wertherisierten und das, was er aus Leben in Dichtung verwandelt hatte, umgekehrt aus Dichtung in Leben übersetzen wollten. Aus diesen

und ähnlichen Gründen war er auch ein strenger Richter der Romantik; darum bewertete er in der damals aufgenommenen Scheidung zwischen den zwei Grundformen aller Kunst das Klassische als das »Gesunde«, das Romantische als das »Krankhafte«. In den romantischen Klitterungen mißfiel ihm der Mangel an Form und Haltung sowie der Eigensinn des Ich; im »Humoristischen« sah er die unmittelbare Äußerung der Krankheit, denn — wie er mit vollem Recht bemerkt — der »Humor« ist ein Wesensteil des Schöpfungsgeistes, kann aber nicht sein Ersatz sein, und sein Vorherrschen bedeutet den Verfall der Kunst, die von ihm ausgehöhlt und schließlich vernichtet wird. Eine Erkenntnis und ein Werturteil, denen nicht geschichtliche und vorübergehende, sondern lehrhafte und dauernde Bedeutung innewohnt, insofern als sie ein geistiges Verhalten umschreiben, das sich fortwährend wiederholt und jener Zeit so gut als der unsrigen eignet. Ebenso gilt für jene wie für die unsere seine Kritik eines romantischen Trauerspiels, das er für ein krankhaftes Erzeugnis erklärte, weil darin die unwesentlichen Teile übermäßig bedacht seien, während die wesentlichen ausfielen; ferner sein Gefühl, die Arme sinken zu lassen jener untadeligen Verskunst gegenüber, die in Deutschland Gemeingut geworden war, wo nach seinem Worte die poetische Bildung sich derart verbreitet hatte, daß keiner mehr imstande war, schlechte Verse zu machen. Der Haß gegen das Fremde, die Völklerei in der Dichtung erschienen ihm als Torheit, mindestens als veraltet, und sein berühmter Begriff der Weltliteratur, deren Anbruch er verkündete, war als Losung gegen alle Vaterländerei gemeint, als Betonen des Übervölkischen der Poesie; darum glaubte er die Zeit gekommen, in der jeder freie Geist allenthalben seinesgleichen suchen, von jeglicher Seite Anregungen und Vorbilder empfangen könnte, freilich auch die Warnung, nicht in schon betretene Wege ohne Ausgang einzulenken. Seine Urteile über Zeitgenossen — die Zeitgenossen seines Alters — sind fast durchaus

kernhaft und endgültig; für uns Italiener genügt es, daran zu erinnern, wie er, nachdem er die »Verlobten« empfangen und gelesen hatte, sogleich zur Überzeugung kam, dies sei das reife Werk Manzonis, in dem jene innere Welt voll erscheine, die in den Trauerspielen noch nicht zur Entwicklung gekommen war; er hob sogar den Mangel — den einzigen Mangel — daran hervor: den übermäßigen Raum, der dem Geschichtlichen zugestanden war; es schien ihm, daß der Dichter wegen der »schlechten Zeit«, in der er lebte, sich von der Geschichte ebenso übermannen ließ, wie einst Schiller von der Philosophie. In der Tat herrschte dies bei Manzoni derart vor, daß der Künstler in ihm durch den Geschichtschreiber und Sittenlehrer ausgelöscht wurde; auch das hatte Goethe in gewissem Maße vorausgesehen, als er die von dem Verfasser beliebte Scheidung der Personen seiner Trauerspiele in »geschichtliche« und »ideale« tadelte.

Über die »Ästhetik« Goethes ist viel Verkehrtes zusammengeschrieben worden; verkehrt deshalb, weil man nicht das suchte, was Goethe gedacht, sondern was er nicht gedacht hat; daraus, daß er nicht Aufgaben in einem bestimmten Zusammenhange aufgestellt und gelöst hat, von der Art, wie man sie gemeinhin der Kunstphilosophie oder Ästhetik zuteilt, schloß man, daß er kein Philosoph der Kunst gewesen sei; während man im Gegenteil hätte sagen müssen, daß er sich als Denker in jenen Aufgaben der Kunst bewährte, die für ihn als Künstler im Vordergrund standen, und daß bei ihm hier wie für das sittliche Leben ein großer Schatz von treffenden Beobachtungen und wirksamen Lehren zu heben ist. Freilich war er nicht Philosoph im schulmäßigen, dafür aber im tatsächlichen Sinn, in seinen Betrachtungen über Fragen der Wissenschaft und der Natur. Den andern gegenüber, die man als metaphysische oder religiöse bezeichnen könnte, verhielt er sich zurückhaltend, wenn nicht ablehnend, seinem Grundsatz getreu, man solle das Erforschliche erforschen und das Unerforschliche heiter

verehren. Es mag sein — und es ist sogar sicher —, daß er mit seinem Begriff eines Naturwissens, das in den verschiedenen Erscheinungsreihen das »Urphänomenon« aufsuchen sollte, als einer Idee, die gleichzeitig gedacht und erschaut wird, im Unrecht war, Wissenschaft und Dichtung vermengt hat, wie es im übrigen auch den zeitgenössischen »Naturphilosophen« zustieß. Es mag (und wird) sein, daß er mit seiner herben Kritik Newtons und mit der Ablehnung der Mathematik in den Naturwissenschaften ein großes Unrecht beging; auch das teilt er mit dem zeitgenössischen Idealismus. Es mag sein — und verhält sich so nach dem Ausspruche zuständiger Beurteiler —, daß seine Farbenlehre weder wahr noch falsch, sondern im Sinne der Physik gleichgültig ist als eine Art Mythologie des Lichtes und der Finsternis, die der zahlenmäßigen Berechnung nichts leistet und im wissenschaftlichen Sinne nichts erklärt, während er wirklich bleibende Entdeckungen in Anatomie und Botanik gemacht hat, auf Arbeitsfeldern, auf denen Beobachtung und Eingebung nützliche Dienste leisten. Trotzdem bleibt es nicht minder wahr, daß er, aus einem von der Mathematik geblendeten Jahrhundert hervorgehend, einsah und auch die Kraft fand, den Satz zu vertreten, daß die mathematischen Wissenschaften zur Erkenntnis des Wirklichen nichts taugten und daß in ihnen nichts anderes exakt sei als ihre Exaktheit selbst, eine Art »französischer Sprache«, in der alles klar, aber auch arm wird, jegliches Ding sein eigenes Wesen und seine eigene Haltung verliert. Ihm eigentümlich und von großer philosophischer Bedeutung ist der von ihm oft ausgesprochene Satz, daß die Wahrheiten sich an ihrer lebensfördernden Eigenschaft erkennen ließen und daß unfruchtbare Wahrheiten eben darum keine sind; wir fassen und rechtfertigen dies in dem Sinne, daß jegliche Wahrheit sich auf ein geschichtlich gegebenes Lebensproblem bezieht, eben darum im Leben ihre Wirksamkeit entfaltet und, ist dies nicht der Fall, verrät, daß jenes Problem gegenstandslos, die vorgebliche Wahrheit Tüftelei, Tautologie, bloßer

Wortschall ist. Nicht minder denkwürdig ist ein anderer, häufig bei ihm auftauchender Gedanke, daß die Wahrheit dem Einzelwesen zukomme und trotzdem, ja gerade deshalb wahr sei. Es sind das, wenn man will, nur leichte, flüchtige Gedankenblitze, Vorahnungen, aber sie zielen auf Lehren, die später von selbst hervorgetreten sind, aus innerer Notwendigkeit, und in der modernen Philosophie Körper und Gestalt gewonnen haben.

Diese großartige sittliche und geistige Entwicklung, außerhalb und über der Poesie, gibt Goethe jenes Gepräge, das ihn von andern Dichtern seines Ranges trennt und ihn als einzig erscheinen läßt; denn in jenen lösen sich Leben und Gedanke ganz und ohne Rückstand in der Dichtung auf, und wenn etwas übrigbleibt, so hat es nur mittelmäßige Bedeutung, als ganz persönliche Angelegenheit, als Gefühls- oder Begriffswesen, das sie mit ihrer Zeit teilen. Aber obgleich, wie schon gesagt wurde, sich derart das Vorherrschen biographischer Betrachtung in der Goetheliteratur erklärt, so wird damit die Literaturgeschichte selbst doch niemals ihrer Pflicht entbunden, solchen Zielsetzungen zu widerstehen, ihr Andrängen und ihr Geltenwollen im Zaume zu halten, um sich nicht von der rein künstlerischen Betrachtung ablenken zu lassen, die ihre eigenste Aufgabe ist. Wohl muß sie immer den Blick auf das Gesamtbild von Goethes Persönlichkeit richten, aber zu dem einzigen Zweck, um verstehen zu lernen, wie diese in den verschiedenen Zeiträumen die verschiedenen Formen seiner Kunst vorbereitet oder wie sie diese unterbricht, ja selbst zuweilen stört und schädigt.

II.

Das Leben des Dichters und Künstlers.

Das Hauptereignis im künstlerischen Werden Goethes ist gerade sein sittlicher Übergang von dem aufgeregten,

empörerischen, »titanischen« Zustand, der in den ersten Werken, im Werther, Götz, im Faust, in den Bruchstücken des Prometheus und des Ewigen Juden sich äußerte, zu dem ruhigen, abgeklärten und ebenmäßigen, in dem er fortan verharrte und der sich in fast allen seinen späteren Werken ausdrückt. Dieser Übergang wurde oftmals von Goethe selbst in Erinnerung gebracht und umschrieben, so in den vier zusammenfassenden Verszeilen des Divan:

> »Du hast getollt zu deiner Zeit mit wilden,
> Dämonisch genialen jungen Scharen;
> Dann sachte schließest du von Jahr zu Jahren
> Dich näher an die Weisen, Göttlich-Milden.«

Hier ist das »sachte«, das »von Jahr zu Jahren«, das »näher«, nichts weniger als Redensart, sondern entspricht der Wirklichkeit; denn man muß sich wohl hüten, den Zusammenhang jener beiden Lebensabschnitte wie einen Sprung über einen Abgrund aufzufassen, der sich plötzlich aufgetan hat. Am »Sturm und Drang« hatte Goethe nur bedingt teilgenommen, ohne gewaltsames Betonen politischer, gesellschaftlicher, religiöser Empörung, vor allem bedacht auf Befreiung aus nüchternen Begriffschemen, auf die Fülle des Lebens selbst gerichtet, mit den großen Gestalten der Geschichte und Sage fühlend, den Helden des Gedankens, der Leidenschaft, des Willens.

Wohl mochte er sich mit der lächelnden Nachsicht des Greises, der an seine Jugend zurückdenkt, »toll« nennen, aber toll war er niemals und nirgends; wer in jenem ersten Abschnitt von Leben und Kunst einen besessenen, seiner nicht mächtigen Goethe suchen wollte, würde ihn nicht finden, an seiner Stelle dafür mehr Besonnenheit, als er sich nach jenem zurückschauenden Urteil erwartete. Der Werther stellt nicht eine Krankheit, sondern die Genesung von einer Krankheit dar, mehr ein Impfungsfieber, denn ein Fieber, das aus wirklicher Ansteckung kommt; im Faust, auch in dessen erstem Teil, ist viel Kritik und Ironie; selbst im Götz kluger Sinn und wohlerwogenes

sittliches Urteil, um ganz von dem höchst verständigen Egmont zu schweigen, der sich so gerecht und klar blickend gibt, in seinen Anschauungen vom staatlichen Leben nicht minder als in denen des Gefühlslebens. Kurz, jener Übergang war keineswegs eine grundstürzende Bekehrung und Absage an ein früheres Ich, sondern viel eher das Reifen dieses Ich, durch Erfahrungen, die ihm notwendig waren.

Mag nun dieser Übergang allmählich oder plötzlich gewesen sein, seinem Ursprung und Grundwesen nach war er sittlicher, nicht unmittelbar literarischer Art; denn bloß reine Literaturmenschen können es für möglich halten, beide Vorgänge zu trennen, den Geist in Teile zu zerlegen, ein leeres literarisches Problem aufzustellen, das, eben weil es alles Inhalts bar ist, nicht einmal literarisch sein kann. Auch ist er nicht durch äußere Umstände herbeigeführt, mag sich der Dichter auch selbst gelegentlich über die Wirksamkeit seiner italienischen Reise in dieser Hinsicht geäußert haben, denn so viele andere haben sich dorthin begeben, ohne daß einer die Früchte gepflückt hätte, die ihm in den Schoß fielen; auch sind »Italien« und »Griechenland« im Leben Goethes nicht das Italien und das Griechenland der Wirklichkeit und der Geschichte, sondern lediglich Sinnbilder von Zuständen seines innern Lebens; man könnte das im einzelnen und erschöpfend nachweisen, lohnte es der Mühe, bei einer Sache zu verweilen, die ohnedies jedem Einsichtigen klar vor Augen liegt. Nichts weiter als ein Sinnbild ist auch das Wort »Klassizität«, das man gebraucht, um die zweite Stufe im dichterischen Schaffen Goethes von der ersten zu unterscheiden; und »Klassizität« hat hier keinen Sinn — wahren Sinn —, wenn es nicht stillschweigend als »sittliches Maß« oder »Weisheit« übersetzt wird. Der äußern Bedeutung des Wortes nach, als künstlerische Vollkommenheit, vollen Einklangs von Gefühl mit Ausdruck, vollständigen Aufgehens des Stoffes in der Form, ist der junge Goethe nicht weniger »klassisch« als

der reife; und man könnte selbst behaupten — was ich für meinen Teil ohne weiteres tue —, daß er vielleicht die vollendete Klassizität der meisten Szenen des ersten Faust oder einiger dramatisch-lyrischer Bruchstücke seiner Jugend später nicht mehr erreicht hat; Seiten, die keinen andern Vergleich zulassen als die sophokleische Tragödie, gewisse Episoden Dantes und die höchsten Gipfel der Dramen Shakespeares.

Im weitern Verlauf dieses Reifens, als die Entwicklung vom »Titanen« zum »Weisen« vollendet war, mußte die Dichtung Goethes notwendigerweise ihr Aussehen ändern, beherrscht sein von vielgestaltiger sittlicher Erfahrung, von der »Weisheit« des Gleichgewichts und Maßes, zu dem sein Geist gelangt war. So geschah es wirklich, in der Iphigenie wie im Tasso, in den Römischen Elegien wie in Hermann und Dorothea, bis zu den Wahlverwandtschaften und den zweiten Teilen des Meister und des Faust. Der Goethe der ersten Stufe, der weltschmerzliche Träumer, war abgetan, und wenn er manchmal zurückzukehren scheint, wie in der Vision von Helenas Rückkehr in ihr Gattenhaus, handelt es sich doch immer nur um einen dichterischen Vorwurf der Jugendzeit, dessen stürmische Bewegung zu mildern er sich übrigens angelegen sein ließ, indem er ihn den Gleichnissen und Spitzfindigkeiten des zweiten Faust mit einiger Gewalt einfügte und anpaßte. Dieser Gegensatz zwischen der ersten und zweiten Form Goethescher Dichtung ist immer lebhaft empfunden worden, und jede hat ihre Parteigänger gegen die andere gehabt; zumeist wohl die erste gegen die zweite, derart, daß der »junge Goethe« von neuem der vorbildliche und führende Dichter in dem kleinen, recht künstlichen Sturm und Drang wurde, den vor einigen dreißig Jahren die Brüder Hart und andere Kritiker und Dichterlinge in Deutschland anzubahnen suchten.

Die zweite Periode hat man mit Vorliebe kalt und marmorglatt, überhaupt dichterischer Kraft entbehrend ge-

nannt. Wer sich aber nicht darauf versteift, den frei zufließenden Eindruck einem besondern engen, wenn auch selbst erhabenen Kunstideal zuliebe zu unterdrücken oder zu vergewaltigen, wird sich niemals dazu verstehen, in den reifen Werken Goethes das Dichterische als »abgestorben« anzusehen, denn die Schwingen der Poesie, freilich einer von der vorausgehenden zweifellos sehr verschiedenen, streifen und fächeln ihn, wohin er sich auch wenden mag.

Einem Goethe geschah es niemals, daß er das dichterische Bild durch philosophische Klügelei zerstörte; er führte selbst, wie schon erwähnt, dichterisches Anschauen in die philosophische Betrachtung und in die Wissenschaft von der Natur ein; deshalb ging er in seiner Farbenlehre sogar in sinnfälligerer und anschaulicherer Weise vor, als es Untersuchungen solcher Art gestattet ist. Überhaupt läßt sich die Poesie von der Philosophie nicht meistern und auflösen, es sei denn in dichterisch schwachen Geistern, die nach innen grüblerisch, nach außen bilderreich angelegt sind, wie es gerade Schiller war, dem Goethe in diesem Betracht auch immer widersprach; so schreibt er ihm in einem Briefe von 1802 anläßlich von Unterhaltungen, die er mit Schelling gepflogen hatte: »Die Philosophie zerstört bei mir die Poesie ... indem ich mich nie rein spekulativ verhalten kann, sondern gleich zu jedem Satze eine Anschauung suchen muß und deshalb gleich in die Natur hinaus fliehe.«

Was demnach in dieser Hinsicht allein als zutreffend angesehen werden kann, ist die abweichende Färbung von Goethes Schaffen innerhalb seiner zweiten geistigen Stufe; hier ist die Poesie wohl Weisheit, aber auch die Weisheit ihrerseits Poesie geworden. Goethe hört niemals auf, zu empfinden und seine Empfindung in Ausdruck zu kleiden, aber er empfindet und gestaltet zugleich das eigene sittliche Gleichmaß; dieses selbst ist der leitende Gedanke, in dem alle übrigen, als bloße Teile, verschmelzen. Auch wäre es keineswegs gerechtfertigt, diese zweite

Stufe, allgemein gesprochen, als eine lehrhafte und ironische bezeichnen zu wollen, obwohl er mancherlei lehrhafte, ironische, auch scherzhafte Gedichte verfaßt hat, wie es dem »Weisen« wohl ansteht, der nicht stets und überall mit gleichem gewichtigem Ernst schaffen und den Bogen immer gespannt halten kann. Höchstens könnte man bedauern, daß er auf diesem Wege allzuweit ging, besonders in seinem Alter — soweit man von Alter bei einem solchen ewig regen Geist überhaupt sprechen darf —, und einen Hang übertrieb, der bereits in der Bearbeitung des »Urfaust« und des »Urmeister« sichtbar wird, daß er seiner Lust an Sinnbildern, Gleichnissen und versteckten Absichten allzusehr nachgab, wie sie namentlich die Wanderjahre und den zweiten Teil des Faust verdunkeln, in denen vielfach nicht Goethe, der Weise und Dichter, sondern eher Goethe als wenig weiser Dichter erscheint. Wie dem auch sei, das Mehr oder Weniger an schöpferischer Kraft läßt sich in diesen wie in allen andern Werken von ihm nur bestimmen, wenn man Werk für Werk durchgeht; mehr läßt sich im allgemeinen nach dieser Richtung hin wirklich nicht sagen.

Wohl muß man aber hinzufügen, daß die Betrachtung der Zusammenhänge zwischen dem geistig-sittlichen und dem künstlerischen Leben — so bedeutungsvoll für das Verständnis der Entwicklung von Goethes Kunst, für die sie den wichtigsten geschichtlichen Erkenntnis- und Erklärungsgrund liefert — geeignet ist, der Kritik einen weitern Dienst zu leisten, indem sie, für viele seiner Werke, das Aufsuchen der Einheit und des einheitlichen dichterischen Leitgedankens als unnütz, nichtig, irrtümlich erweist, obwohl sich wenig einsichtige Beurteiler fortwährend darauf versteifen, eben weil sie sicheren Kunstgefühls ermangeln, und immer geneigt sind — da sie anderes nicht zu tun vermögen — ihren Witz an scheinbaren Rätseln und Gedankenspielen zu üben.

Jenes fortwährende, rüstige »Sichüberwinden«, das Herzschlag und Gesetz in Goethes Leben war, brachte es

indessen mit sich, daß er niemals sehr lange mit einem poetischen Gedanken sich tragen konnte, der viele Jahre ausschließlicher Hingebung erforderte, um endgültige Form anzunehmen; denkt man an andere Künstler, deren Leben in einer einzigen vorherrschenden Empfindung aufgeht und die von einer einzigen Vorstellung beherrscht sind, so wird man den Unterschied zwischen ihnen und Goethe erkennen, der wahrhaftig nicht als unruhiger und fackelnder Geist erscheint, sondern immer »strebend« sich bewährt, mit behendem Fuße von Höhe zu Höhe klimmt, immer den, der er selbst kurz vorher war, hinter sich lassend. In dieser Rücksicht muß man sagen, daß sein Leben gewissermaßen die Kunst aufzehrte, oder wenigstens am Wachstum und Reifwerden hinderte. Die Beispiele sind zahlreich genug, nicht bloß jenes überaus beredte des Faust, nicht allein des vollständigen in seinen beiden Teilen, auch nicht des ersten allein, sondern sogar des Urfaust, in dem uns mehr als eine geistige Stufe und mehr als ein dichterischer Leitgedanke fühlbar werden. Nur hat Goethe, statt Bruchstück Bruchstück, das nicht mehr zu Vollendende unvollendet zu lassen, sich des öftern bemüht — und das ist vielleicht an ihm eine der ganz wenigen Spuren einer Gepflogenheit, die bei dem Volk, dem er angehört, nicht allzuselten ist — voll grilliger Laune solchen Bruchstücken und verschieden gearteten, unter sich unstimmigen Zügen gekünstelte Einheit, gekünstelten Abschluß zu geben; diese mühsame Verstandesarbeit wird in seinem größten Werke nur allzu deutlich, aber auch bei andern, in der endgültigen Gestalt, in der er sie der Nachwelt überliefert hat. Das ist nun freilich eine Arbeit ganz verschiedener Art als die anderer Künstler, die, von einem verstandesmäßigen Plan ausgehend, diesen auszuschmücken trachten, und dies oft mit großer Lebhaftigkeit tun, freilich nur an Leichen und Gerippen; während umgekehrt jenes Verfahren Goethes zuweilen höchst lebendigen Gruppen von Geschöpfen den Anstrich des Künstlichen oder gar Toten gegeben hat — es war dies

mithin keine angeborne, sondern nachträglich angeflogene Verstandeskälte. Daher wußte er auf Fragen von Freunden oder Schülern, die ihn um Aufklärung angingen, nicht recht zu antworten, und half sich mit allerhand Sprüchlein, die wirkliche und richtige Ausflüchte, mitunter auch wohl Ironie waren, nicht sowohl gegen sich selbst, da er unmöglich verkennen mochte, wie die Dinge in Wirklichkeit standen, als gegen jene naiven Fragesteller; so zum Beispiel, daß der Faust »inkalkulabel«, der Meister »inkommensurabel« sei. Es wäre wirklich längst an der Zeit, dem Dichter nicht mehr auf diesen falschen Wegweisungen zu folgen, entschlossen mit der aberwitzigen Sucht der Einheitlichkeit zu brechen, wenigstens in Fällen, wo aller gesunde Menschenverstand die Einheitlichkeit verneinen muß. Wenn ich, beispielsweise, bei einem der besten Goetheforscher lese, daß die Einheit der Fausttragödie in der Person und der Entwicklung des Dichters liege, und daß sie deshalb lebendiger, ursprünglicher, faßlicher sei als jeder im voraus erklügelte und ausgearbeitete Plan, so weiß ich nicht, worüber ich mich mehr wundern soll, über die Zweideutigkeit, die mit den Begriffen des vorgefaßten Planes und der Einheit des poetischen Leitgedankens spielt, oder über das Vorgeben, die dichterische Einheit sei in der Einheit des wirklichen, tatsächlichen Lebens begründet, oder endlich über das zähe Festhalten an jenem Scheinbild von Einheit, das Goethe vor dem einen und andern seiner Werke aufrichtete, letzten Endes eine Selbsttäuschung, von der befangen er glaubte, auf diese Weise die Einheitlichkeit wirklich erreicht zu haben, die in der Tat fehlte. Die alte gute Regel, man müsse bei den Dichtern nicht das suchen, was sie wollten, oder von sich aussagten, sondern lediglich, was sie, als Dichter, geschaffen haben, sie gilt und nützt doppelt bei Goethe; so viel ist ja selbst in seinen nur künstlich zusammengehaltenen Schöpfungen des Frischen und ewig Bleibenden.

III.

Werther.

»Eher ein Imptungsfieber denn wirkliche Krankheit« haben wir die Entstehung des Werther genannt; jetzt wollen wir hinzufügen, daß sie ganz das Aussehen eines jener Vorgänge hat, die sich unbewußterweise im Austragen eines dichterischen Motivs vollziehen, wo der Dichter seinem Bedürfnis und seiner Sehnsucht angespannt Genüge zu schaffen scheint, in Wirklichkeit aber nichts anderes als die Kunst sucht, mindestens der Hauptsache, dem Wesen nach, nichts anderes als sie; dies erklärt das Kindliche, das uns lächeln macht, ja gleichsam in Verlegenheit bringt, wenn wir den Bericht und die Zeugnisse lesen, die das Verhältnis des jungen Goethe zu Lotte Buff und ihrem Bräutigam und Gemahl, dem wackern, geduldigen Kestner, zum Gegenstand haben. Lauter Dinge, über welche die Biographen und Anekdotenjäger wahrhaftig allzu geschwätzig sich haben vernehmen lassen, wie gewöhnlich die seelische Bedeutung mißverstehend und der üblen Neigung nachgebend, das Werk der Kunst im biographischen Stoff zu ertränken, mit Übertreibung und Verkehrung des berechtigten sittlichen Anteils, den Goethes Person erweckt und auch in uns immer erweckt hat. Der biographische Werdegang ist gewiß zuweilen mit Nutzen zu betrachten, sofern er über gewisse künstlerische Unstimmigkeiten Aufschluß gibt, die tatsächliche Rückstände im ästhetischen Gesamtkörper darstellen, erscheint aber dennoch unzuständig, äußerlich, Werken gegenüber, in denen die persönliche Erfahrung so völlig im künstlerischen Gedanken aufgeht, wie im Werther, in dem die poetische Umschmelzung so mächtig wirkte, daß sie Goethe sogar zwang, das Mißfallen seiner Freunde, die er als Vorbilder benutzt hatte, auf sich zu nehmen; sie bemerkten in den idealen Gestalten des Romans nur allzu gut Züge, die nicht zu

ihrem wirklichen Wesen stimmten, und fanden sich dadurch einigermaßen verletzt.

Sündigen die Kritiker durch Überschwang des Biographischen, so faßten auf der andern Seite die Zeitgenossen das Buch ganz stofflich auf, ihren eigenen Leidenschaften, Bedürfnissen, ihren Verwirrungen und Verzweiflungszuständen gemäß, jene Zeitgenossen, die es als Kampfruf gegen die Regeln, Vorurteile und Übereinkommen der Gesellschaft begrüßten, als eine Verteidigungsschrift von Leidenschaft und Natur, ja sogar des Selbstmordes, die mit der Tat wertherisierten, so daß, wie nur allzu bekannt ist, mehr als einer aus ihm den Antrieb schöpfte, in den Tod zu gehen.

Werther — der »unglückliche Werther« — war aber für den Dichter keineswegs ein Ideal wie für seine Zeitgenossen. Goethe verherrlicht im Werther weder das Recht auf Leidenschaft, weder die Natur auf Kosten der Gesellschaft, noch den Selbstmord, oder was sonst noch genannt wurde, das heißt, er stellt dies nicht als Seelenzustände dar, die in jenem Augenblick bei ihm vorherrschten. Er stellt dagegen, wie der Titel besagt, die »Leiden« und zuletzt den Tod des jungen Werther dar; und gerade weil er dessen Schicksale als Schmerzen, unfruchtbare Schmerzen ansieht, ihre Entwicklung als so geartet, daß sie nicht zu dem freudigen Hochgefühl des Überlegenseins und der Erhebung über die Andern führt, sondern zur Selbstvernichtung, deshalb ist das Buch eine befreiende und reinigende Tat geworden; für Goethe ohne Zweifel auch eine sittliche Reinigung, die aber in dem Buche als künstlerische Katharsis erscheint, ausschließlich durch die Macht der Kunst selbst herbeigeführt.

Deshalb ist in ihm nicht einmal der Widerrede gegen die früher bezeichneten Dinge Raum gegeben, wie es Lessing und andere zu jener Zeit gewünscht hätten, aus einem widerkünstlerischen Anspruch heraus. Die Befreiung wird dadurch erreicht, daß die Ursachen und der

Ablauf des Krankheitsbildes aufgedeckt werden; dies bricht seine ansteckende Kraft und nimmt ihm zugleich den Zauber stolzen Selbstgenügens wie die Einbildung, an sich selbst etwas Schönes, Auserwähltes, ja Göttliches darzustellen.

Der Held des Romans ist eben kein Held, sondern einer, der sich nicht ins Leben zu schicken vermag, weil es ihm niemals gelingt, das eigene Ziel, seine Bestimmung und Sendung, zu finden. Er hat viele Neigungen, aber sämtlich im Keimzustand, sämtlich allzu schwächlich, leicht abzulenken, unfähig, sich untereinander zu gesellen, unterzuordnen, in einem gleichmäßigen Verein solcher Art zu vertiefen, wirkliche und wahrhafte Tätigkeit zu werden. Er hat Anlage zum Grübeln, aber dieses Grübeln ist sprunghaft, leichtbeschwingt und oberflächlich, einer Gemütsart entsprechend, die in Wahrheit keinen Geschmack daran findet, die Welt des Erlebten in eine strenge Aufgabe des Denkens zu verwandeln und sie fest im Auge zu behalten. Er tändelt mit der Begeisterung für die Kunst, faßt sie aber als eine Art Wahnsinn oder Verzückung auf. Daher erwidert er, der Schwärmer für Ossian, empört, als man ihn fragt, ob Lotte ihm »gefalle«: das ist, wie mich neulich einer fragte, ob mir Ossian »gefiele«! Ossian! — Seine Kunst verliert sich ins Unaussprechliche, läßt sich, statt die Natur zu meistern, von ihr überwältigen, zersplittern in gestaltloser Träumerei. Nur mit Widerwillen bequemt er sich zu nützlicher Tätigkeit und versagt bei den ersten kleinen Widerwärtigkeiten; er nimmt sich vor, ins Feld zu ziehen — ein Entschluß, der Verzweifelten nicht selten gekommen ist —, läßt sich aber gleich wieder davon abbringen. Das Glück der Liebe und des Ehelebens geht ihm durch den Kopf; aber da er dies alles nicht ernsthaft will, endet er damit, sich unter den vielen Frauen seines Kreises gerade in die zu verlieben, die er nicht heimführen kann, die er achten muß und die selbst zu begehren und anzuschwärmen ihm versagt ist.

Überaus feinnervig, wie er ist, auch im Erfassen des eigenen Gefühls und seiner Wiedergabe in Worten, flattert seine Einbildungskraft um Bilder von Glück und Unschuld; liest er seinen Homer, so erläutert er ihn mit dem Schauspiel des Landlebens, in das er sich für einige Zeit zurückgezogen hat, und erhöht dieses Schauspiel zu homerischen Bildern der Odyssee: so in der wundervollen Stelle von dem wassertragenden Mädchen am Brunnen wie in anderen ähnlichen. Der junge Werther wäre ein großer Idyllendichter geworden, hätte er nur in der Kunst Frieden gefunden. Aber bei ihm ist das Idyllische im Gegenteil ein deutliches Anzeichen von Krankheit und Schwäche, ein Versteck, in das er flieht, gilt es einmal, kräftig zu handeln. Er liebt die Kinder, das Leben nach Urväterweise, die einfache grobe Arbeit; aber nicht als einer, der Kinder in die Welt setzen, eine Familie erhalten, den Boden beackern möchte, sondern gerade deshalb, weil dies alles für ihn ferne, unschädliche, beruhigende Dinge sind, für ihn, der Anstrengungen scheut und sich allen Kämpfen zu entziehen sucht, in die er, seiner wirklichen Lage gemäß, Menschen und Sachen gegenüber eintreten müßte. Er zerfließt in Tränen und begeistert sich an unmittelbaren, heftigen, ja wütenden Ausbrüchen der Leidenschaft, ungezügelter Liebe, die keine Schranken erkennt, die unvernünftig und unverständig, aber doch in diesem ihrem Rasen unschuldsvoll ist; er vergötzt sie, ebenso wie das ungezähmte, wirre Genie, wie er sich selbst vergötzt, der zu den nämlichen Ausbrüchen und der nämlichen Zersplitterung neigt. Auch sein Gefühl für die Natur ist nichts anderes als dieses Bedürfnis nach Erregung, das sich auf das Leben der Natur selbst erstreckt, auf Bäume, Gewässer, Berg und Tal, Morgen- und Abendrot, als Schauspiele, denen er sich erschließt und gänzlich hingibt, sich selbst in Natur zurückwandelnd, so wie er es auf der andern Seite getan hatte mit seinem tränenreichen Anteil an entfesselten Leidenschaften.

Auch das, was des öftern am Werther getadelt wurde, die sogenannte Doppelbegründung der Katastrophe, wodurch sich zur Liebesverzweiflung getäuschter Ehrgeiz und verletzte Eigenliebe gesellen, auch das muß im Gegenteil verteidigt werden; nicht aus dem Grunde, den einige Beurteiler vorgebracht haben, daß nämlich alles dies sich wirklich so mit dem jungen Jerusalem zugetragen hätte, dessen Geschichte Goethe zum Teil als Vorbild diente — es wäre das ein außerästhetischer Grund —, sondern aus einem andern, innerlichen, daß ein Mensch gleich Werther, trotz seines Versuches, sich von seiner zerstörenden Leidenschaft durch irgendeine Art von Tätigkeit zu befreien, dennoch ihrer rasch satt und überdrüssig werden und von neuem, noch mehr verbittert und verstört, den zerstörenden Mächten anheimfallen mußte. Die Leser, die eine einheitliche Begründung gewünscht hätten, die Verliebten, die Verehrer Lottens und des liebenden Werthers betrachteten — und betrachten noch immer — den Werther wie eine erhabene Legende der Liebe. Aber das ist er nicht: nicht Romeo und Julia oder eine ähnliche Eingebung. Er ist dagegen ein Krankheitsbuch; jene Liebe ist ein Anzeichen oder eine unmittelbare Äußerung der Krankheit selbst. Hätte sich Werther nach dem letzten Zwiegespräch mit Lotte nicht getötet, so hätte er es sicherlich aus irgendeinem andern Anlaß getan.

Aber wenn Werther ein Kranker ist, die Darstellung, die Goethe von ihm gibt, ist, wie wir schon sagten, nichts weniger als krankhaft. Ja, an den Stellen, in denen der Held sich verteidigt und zu rechtfertigen sucht, ist es das Wort »Krankheit« selbst, das sich ihm wie eine Diagnose auf die Lippen drängt; seine Rechtfertigung liegt darin, daß er sich eben als krank betrachtet. Dem Freunde, dem er sich anvertraut hat und der ihn vor den Scheideweg stellt: erobere Lotten oder laß von ihr ab, antwortet er: »Bester, das ist wohl gesagt und — bald gesagt. Und kannst du von dem Unglücklichen, dessen Leben

unter einer schleichenden Krankheit unaufhaltsam allmählich abstirbt, kannst du von ihm verlangen, er solle durch einen Dolchstoß der Qual auf einmal ein Ende machen?« Die berühmte Verteidigung des Selbstmordes, wider Alberts gegenteilige Ansicht gerichtet, diese Verteidigung, darin so wirksam, daß sie den Selbstmord als einen mit Notwendigkeit sich ergebenden Vorgang nachweist, über den man nicht von außen her und außerhalb seiner wirkenden Bedingungen aburteilen darf, sie ist ganz von dem Vergleich zwischen selbstmörderischer Neigung und einem »Fieber« beherrscht. »Sieh, Albert . . . ist das nicht der Fall der Krankheit? Die Natur findet keinen Ausweg aus dem Labyrinth der verworrenen und widersprechenden Kräfte, und der Mensch muß sterben.« Als Kranker verfällt er auch zuweilen auf kindische Begriffe und Schlüsse, aber auch auf anregende Spitzfindigkeiten. Dem Drängen der Mutter und der Freunde, er möge sich zu fruchtbarer Tätigkeit aufraffen und irgendein Amt annehmen, antwortet er, der in Müßigang, Träume, ja Raserei Verstrickte, mit der lächelnden Frage: »Bin ich jetzt nicht auch aktiv? und ist's im Grunde nicht einerlei, ob ich Erbsen zähle oder Linsen?« Der Fürst, bei dem er Dienste genommen hat, hält ihn hoch, und Werther klagt: »Auch schätzt er meinen Verstand und meine Talente mehr als dies Herz, das doch mein einziger Stolz ist, das ganz allein die Quelle von allem ist, aller Kraft, aller Seligkeit und alles Elendes. Ach, was ich weiß, kann jeder wissen — mein Herz habe ich allein.« Mit völligem Verkennen des Wertes, der in festem Willen liegt, und der Wichtigkeit, geradenwegs auf ein gestecktes Ziel loszugehen, verwundert er sich: »Was! da, wo andere mit ihrem bißchen Kraft und Talent vor mir in behaglicher Selbstgefälligkeit herumschwadronieren, verzweifle ich an meiner Kraft, an meinen Gaben? Guter Gott, der du mir das alles schenktest, warum hieltest du nicht die Hälfte zurück, und gabst mir Selbstvertrauen und Genügsamkeit!«

Gelegentlich aber erforscht er sich selbst ganz vortrefflich: »Es ist ein Unglück, Wilhelm! Meine tätigen Kräfte sind zu einer unruhigen Lässigkeit verstimmt; ich kann nicht müßig sein, und kann doch auch nichts tun. Ich habe keine Vorstellungskraft, kein Gefühl an der Natur, und die Bücher ekeln mich an. Wenn wir uns selbst fehlen, fehlt uns doch alles.« Und anderwärts: »Mein Tagebuch, das ich seit einiger Zeit vernachlässiget, fiel mir heute wieder in die Hände, und ich bin erstaunt, wie ich so wissentlich in das alles, Schritt vor Schritt, hineingegangen bin! Wie ich über meinen Zustand immer so klar gesehen, und doch gehandelt habe wie ein Kind; jetzt noch so klar sehe, und es noch keinen Anschein zur Besserung hat.« Übrigens genügt die Gestalt Lottens, ein Wunder an Güte, Rechtschaffenheit, Erbarmen, um zu beweisen, daß das Buch kein hohes Lied der Narrheit, sondern höchstens vom Mitgefühl an einer Krankheit eingegeben ist.

Vom Mitgefühl: und darum ist es das Buch eines Wissenden, eines Verstehenden, der, ohne Werther selbst zu sein, vollkommen in Werther eindringt, mit ihm fühlt, ohne mit ihm zu rasen. Darin liegt sein Zauber: in der vollkommenen Verschmelzung unmittelbaren Empfindens und vermittelnder Vernunft, in der Einheit leidenschaftlichen Dranges mit dem Durchsichtigwerden dieses Aufruhrs. Der Werther, der, in der ästhetischen Begriffsbildung, die wenige Jahre nach seinem Erscheinen aufkam, sentimentale Dichtung genannt worden wäre — und auch so genannt wurde —, ist gleichzeitig naive Dichtung.

IV.

Der Schulfuchs Wagner.

Ich muß bekennen, daß ich für Wagner, den »Famulus« Doktor Fausts, eine gewisse Zärtlichkeit empfinde. Mir gefällt

an ihm sein argloser, unbedingter Glaube an die Wissenschaft, das ehrliche Hochziel eines ernsthaft Forschenden, die einfache Rechtschaffenheit, die ungespielte Bescheidenheit, die Ehrfurcht, die er vor seinem hohen Meister hegt, und die Dankbarkeit, die er ihm unverbrüchlich bewahrt. Mir gehen zu Herzen seine Neigungen eines geruhsamen Durchschmökerns alter Urkunden, sein Abscheu vor der Menge, vor Lärm und Leierkästen, vor Spaziergängen und Ausflügen, der Preis, den er vor diesen Dingen der stillen Zurückgezogenheit des Abends gibt, in seiner Stube, zwischen Büchern und Tintenfaß, um zu lesen, zu meditieren und Anmerkungen zu machen. Ich fühle mich vor seinen kleinen Schwächen entwaffnet, die alle darin gipfeln, eines Tages die Bewunderung der Gesellschaft zu verdienen, als Gelehrter gelobt, als Weiser zu Rate gezogen zu werden. Ich finde nicht den Mut, ihm sein Aburteilen und Vernünfteln mit Brocken und Sprüchlein, die alle auf der Durchschnittsmeinung fußen, vorzuwerfen, denn wie soll man das tadeln, was der Grund seines Wesens und seines Tuns selber ist?

Sicherlich, Wagner wirkt aufreizend — obgleich er keine Schuld daran trägt — auf den, der unter geistigen Bedingungen lebt, die den seinen entgegengesetzt sind, so wie der Anblick geruhiger und selbstgenügsamer Gesundheit dem unerträglich ist, der an den Nerven leidet, oder das Schauspiel nüchternen Behagens dem, der von den Stürmen und Gewittern der Leidenschaft umhergeworfen wird. So wird er auch Fausten selbst unerträglich, der in gewissen Augenblicken ihn, sein Gesicht, seine Stimme geradezu fürchtet. Er richtet das Wort an ihn nur mit Ungeduld, mit Widerwillen und Hohn.

Es sind keine eigentlichen Zwiegespräche, die er mit ihm führt, denn weder erfaßt ihn Wagner jemals, noch erwartet Faust, sich einem Zuhörer dieser Art irgendwie verständlich zu machen. Der eine will eben nur seinem Mißmut gegen die allgemeine Lüge und gegen sich selbst

Luft machen; der andere ist ganz darauf bedacht, den Schatz seiner Kenntnisse, der Winke, die er bereits vom Meister eingesammelt hat, zu vermehren, er saugt Fausts Worte andächtig, offenen Mundes ein, ohne daß irgend etwas von den Gedanken, die sie ausdrücken, in seinem Hirn wirksam würde, wo sie eben an die Schranke jener Allerweltsweisheit stoßen. Der eine setzt bloß sein fieberhaftes inneres Selbstgespräch fort, der andere nimmt daran lediglich teil durch Einwerfen ihm selbst unbewußter Gegensätzlichkeiten, die für den erregten, ringenden, bebenden Meister ebensoviel Nadelstiche und Reizungen sind; dessen hochfahrende und verächtliche Antworten scheinen aber dem Jünger abermals nur eine »so gelehrte« Unterhaltung, daß er nicht in Verwirrung gerät, sondern sie bewundert!

So offenkundig Faustens Hohn, Verachtung, Abneigung sich geben, Wagner bemerkt sie nicht und kann ihrer nicht innewerden: allzu weit ist er von jedem Argwohn entfernt, daß sein eigenes tugendhaftes Ideal von Wissen und geistiger Sammlung irgend eine lächerliche Seite darbiete; so sehr erstickt seine Ehrfurcht vor dem großen Manne, an dessen Seite ihn ein gnädiges Geschick gestellt hat, alle Eigenliebe in ihm, die ihn jenen Stachelreden gegenüber empfindlich machen müßte. Wahrhaftig, armer Wagner, du tust gut daran, in deiner arglosen Würde und deiner schrankenlosen Ergebenheit, demütig zuzuhören und dich nicht verletzt zu fühlen! Faust bleibt immer ein Denker und ein Mensch, und sein Grimm gegen dich ist völlig geistiger Art.

Sieh dich wohl vor, wenn du ein Weib nimmst; denn glückt es dir nicht, eines jener schüchternen, schweigsamen Geschöpfe heimzuführen, die Jean Paul oft seinen verrückten Gelehrten zugesellt, wird dir statt dessen ein Faust im Unterrock zuteil, eine Titanin, eine Walküre, so wirst du nicht bloß philosophische Geißelhiebe erhalten, und sie werden empfindlich genug sein, sondern du wirst dich — und das verdienst du wahrlich nicht — in eine Wolke von

Abneigung, Haß, Ekel gehüllt finden, so wie es dereinst einem deiner Kollegen zustoßen wird, dem fleißigen Geschichtsforscher Tesman, der den hübschen Gedanken hatte, eine Hedda Gabler zu heiraten![1])

Sehr häufig haben sich die Kritiker einfallen lassen, das Paar Faust-Wagner mit dem andern Don Quijote-Sancho Panza zu vergleichen; allein in Faust steckt wirklich gar nichts von Don Quijote und in Wagner sehr wenig von Sancho Panza; wenn man überhaupt davon sprechen will, so hat er selbst etwas von Don Quijote, ist in gewissem Sinn der Don Quijote der alten Schulwissenschaft. Denn Wagners Ideal ist nicht mehr und nicht weniger als das humanistische, mit dem Bacons verwandt: das ehrfürchtige Studium alter Geschichte, zu dem Zwecke, um aus ihr Grundsätze, Verstandesregeln politischer und sittlicher Art zu gewinnen, dann die Erforschung der Naturgesetze zum Nutzen der Gesellschaft. Ein Ideal, das gerade zu Goethes Zeit schon im Verbleichen war, ausgehöhlt vom Zweifel an den naturalistischen und abgezogenen Lehrarten, vom Überdruß an trockener Gelehrsamkeit und an pragmatischen Erwägungen; es stand im Begriffe, verdrängt zu werden von der wiedergebornen augustinischen Sehnsucht der »Rückkehr zu sich selbst« (redire in se ipsum), von dem Streben, in Gemüt und Verstand der Menschen einzudringen, von einem neuen Gefühl für das religiöse Geheimnis der Geschichte, von der neuen umsturzfrohen und heroischen Sittenlehre. Von diesem Aufruhr des Geistes, der um ihn tobt und die Brust seines Meisters durchwühlt, hat Wagner keine Ahnung. Er ist der längst veralteten Wissenschaft

[1]) Hedda: — Tesman ist ein Fachgelehrter, mein Lieber.
Brack: — Ohne Zweifel.
Hedda: — Und mit Fachleuten zu reisen ist keine Unterhaltung ... oder wenigstens nicht für längere Zeit.
Brack: — Nicht einmal mit einem Fachmann ... den man liebt?
Hedda: — Um Himmels willen! Gebrauchen Sie dieses ekelhafte Wort nicht.
(Ibsen, Hedda Gabler, II, 1.)

ritterlich ergeben, die höchsten Güter, die er sich erträumt, sind eine mit Handschriften und Urkunden wohl versehene Bücherei, ein Kabinett mit vielen Naturmerkwürdigkeiten, mit Instrumenten zu Beobachtung und Versuchen, eine ärztliche Kunst, die die Patienten nach allen Regeln der Bücher umbringt, und was die eigene Rolle in der Welt betrifft, ein Lehrstuhl, die sicher erworbene Geschicklichkeit der »Überredung«, der rhetorischen »actio«. Die unersättlichen Sehnsüchte, die schwindelnden Träume des Übermenschen sind Beklemmungen, die er, dem Himmel sei Dank, niemals verspürt hat; obwohl auch er — wie er gutmütig sagt — zuweilen seine »grillenhaften Stunden« gehabt hat. Gerade so, wie Don Quijote in der Haushälterin und der Nichte ein Stückchen wirklicher Welt um sich hat.

Ich möchte sagen, daß der immer sich erneuernde Genuß, wenn man zu der Stelle des Faust gelangt, in der Wagner die Bühne betritt, sich nur dem Ärger vergleichen läßt, von dem sein Meister in diesem Augenblick gepeinigt wird:

> O Tod! ich kenn's — das ist mein Famulus —
> Es wird mein schönstes Glück zunichte!
> Daß diese Fülle der Gesichte
> Der trockne Schleicher stören muß!

Eine Person tritt auf, die unsern Anteil erregt: und wie sehr ist dieses Auftreten ihrer würdig! Faust ist noch ganz warm und bebend von dem kurzen erregten Zwiegespräch mit dem Erdgeist, der so schnell wieder verschwand, als er beschworen wurde; Wagner, der Stimmenklang gehört und in seiner Einfalt geglaubt hat, der Meister lese ein griechisches Trauerspiel, bekennt ihm seinen Wunsch, etwas von dieser Kunst zu profitieren. Und so wie dieser Eintritt ist auch jeder kleine Takt der beiden Zwiegespräche, die er mit Faust hält, ein Wunder an genialer Natürlichkeit, an vollständiger Verschmelzung des Ernsten mit dem Komischen. Die Gestalt des Pedanten ist nicht neu in der Literatur; man erinnert sich der satirischen

Zeichnungen, in denen Erasmus die verrosteten Kämpen der Schulfehden festgehalten hat, der ciceronianischen Humanisten in unserer Komödie des 16. Jahrhunderts, der verzopften und unduldsamen Parteigänger des Aristoteles in den philosophischen Streitschriften eines Bruno und Galilei. Aber diese Darstellungen waren eben Satiren, das heißt Kritik von ihrer verneinenden Seite, voll geistreicher Beredsamkeit entwickelt, höchstens Karikatur, niemals Poesie. Die Poesie wird manchmal gestreift, doch nicht erfaßt und festgehalten, so im Polinnio des Bruno, »einem Jupiter, der von seinem Hochsitz das Leben der übrigen Menschheit erschaut, als gänzlich erfüllt von nichtsnutzigen Irrtümern, Widerwärtigkeiten, Mühen und Plagen. Er allein ist glücklich, er allein lebt himmlisches Leben, wenn er seine Göttlichkeit im Spiegel einer Blumenlese, eines Wörterbuchs betrachtet.« Goethe hingegen, wie jeder echte Dichter, will weder von Satire noch von Verhimmelung etwas wissen, weder von tiefem Schwarz noch von grellem Weiß, er liebt allein das Spiel von Licht und Schatten, kennt lediglich das Menschliche, ob es nun niedrig oder hoch sei; der Schulfuchs, von den Kampfhähnen des 16. Jahrhunderts zerzaust, jener Schulfuchs, dem die Lustspielschreiber, voll von Gift und Galle, allen möglichen Schimpf auf den geduldigen Buckel luden, den sie schließlich als Knabenschänder und Dieb brandmarkten, er wird in Goethes Einbildungskraft ein stillzufriedenes Geschöpf, brav und tüchtig, ja zuweilen anziehend, selbst rührend. Was bedeuten denn überhaupt gute und böse, tugendreiche und lasterhafte, kluge und törichte Personen? Das sind Wortschälle, denn so, für sich genommen, sind es in der Luft schwebende Bezeichnungen; und obwohl die Ästhetiker zu behaupten pflegen, daß die vollkommen guten und tugendhaften Figuren nicht dichterisch seien, so muß man doch ergänzend hinzufügen, daß es auch die vollständig bösartigen und lasterhaften nicht sind; nicht etwa wegen künstlerischer Nichteignung von Tugend oder Laster, son-

dern weil jene Vollendung, in der einen oder andern Einseitigkeit dargestellt, etwas Wesenloses, Totes ist. Und wirklich, wer vermöchte zu sagen, welcher von den beiden, Faust oder Wagner, im Recht sei? Wer kann vollständig Unrecht geben der doppelten geistigen Beschränktheit des Einen — Wissenschaft, die den Zweifel an der Wissenschaft erstickt, und Wissenschaft, die das Leben tötet — und vollständig Recht der entgegengesetzten doppelten Unbegrenztheit des Andern, seiner wahnwitzigen, verzweifelten Sucht, in einem einzigen Augenblick Kritik und Leben, Wissen und Genuß zu vereinigen, zu erschöpfen? Goethes Wagner, der menschliche Pedant, entspricht in seiner besonderen Form so gut der modernen Empfindung für die Einheit der Gegensätze, ungeteilten Menschentums, daß er eine große, ehrsame und sehr verschiedengestaltige Nachkommenschaft erhalten hat, der, unter ihren letzten Vertretern, einige der Gestalten angehören, die Anatole France mit leichtem Pinsel hinzusetzen pflegt; so jener Silvester Bonnard, Mitglied des Instituts, der, bevor er sich bescheidet, die guten Mägdlein zu beschützen und unter die Haube zu bringen, auch seinerseits alte Schmöker durchstöbert, voll »großherzigen Eifers«, und der als Frucht seines bescheidenen Mühens »irgend etwas Geheimnisvolles, Herrliches, Erhabenes« erwartet.

So empfindsam ist der gute Wagner, ein so liebreiches Herz schlägt in seiner Brust, daß in der Unterredung mit seinem Meister sein Ausdruck lyrischen Schwung erhält; freilich ist das nicht jene erhabene Lyrik, die von den Lippen des andern strömt, wohl aber idyllische Lyrik, bald stillbehaglich, bald sehnsüchtig:

> Wie anders tragen uns die Geistesfreuden,
> Von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt!
> Da werden Winternächte hold und schön,
> Ein selig Leben wärmet alle Glieder,
> Und ach! entrollst du gar ein würdig Pergamen,
> So steigt der ganze Himmel zu dir nieder.

Oder:

> Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,
> Durch die man zu den Quellen steigt!
> Und eh' man nur den halben Weg erreicht,
> Muß wohl ein armer Teufel sterben.

Vor allem weidet er sich daran, Bilder des Ruhms, des Gelehrtenruhms vor seinem sehnsüchtigen Auge erstehen zu lassen und auszukosten:

> Welch ein Gefühl mußt du, o großer Mann,
> Bei der Verehrung dieser Menge haben!
> O glücklich, wer von seinen Gaben
> Solch einen Vorteil ziehen kann!
> Der Vater zeigt dich seinem Knaben,
> Ein jeder fragt und drängt und eilt,
> Die Fiedel stockt, der Tänzer weilt.
> Du gehst, in Reihen stehen sie,
> Die Mützen fliegen in die Höh',
> Und wenig fehlt, so beugten sich die Knie,
> Als käm' das Venerabile.

Liest man diese wohllautenden Verse, so glaubt man das zwischen Entzücken und Verschämtheit wechselnde Mienenspiel eines Menschen zu schauen, der eine mystische Freude erlebt und sich von edlem Neid erfaßt fühlt; das verzückte Angesicht, mit dem sie Wagner aussprechen mußte, glaubt man in der Anrede, im Ausruf, in der eindringlichen Beschreibung das Fallen und Steigen einer Stimme verfolgen zu können, die im rednerischen Vortrag wohl geübt ist.

Auch der Hund tritt in dieses Idyll, der Pudel, der sich an Fausts Fersen geheftet hat, und an dem der Famulus nichts Absonderliches bemerkt; allein, da der Meister an ihm Anteil zu zeigen scheint, kann er nicht umhin, ihm auch seinerseits ein wenig gutmütige Beachtung zu schenken. Deshalb würdigt er ihn eines Merksprüchleins und beifälliger Anerkennung, ja er hebt ihn gewissermaßen auf eine höhere Stufe, in den eigenen Umkreis, die akademische Welt:

Dem Hunde, wenn er gut gezogen,
Wird selbst ein weiser Mann gewogen.
Ja, deine Gunst verdient er ganz und gar,
Er, der Studenten trefflicher Scholar.

Eine derart festumrissene und lebendige Gestalt in den beiden Szenen des letzten Teils, verliert Wagner sein künstlerisches Leben auch nicht einmal gänzlich unter den Allegorien, Wunderlichkeiten und Grillen des zweiten Teils, in den Homunkulusszenen. Die Erklärer haben hier reichlichen Stoff zu Tüfteleien gefunden, die trotzdem nur höchst geringe Bedeutung haben, gerade deshalb, weil dieser Anlaß zu Erklärerkunststückchen deutlich zeigt, daß jene Bilder nicht von selber sprechen, daß ihre Idee — vorausgesetzt, daß sie eine haben — nicht mit ihrer Form zusammenfällt. Wagner, indessen »Doktor Wagner« geworden, hat sich trotzdem nicht zur Eitelkeit verführen lassen, er, der berühmt geworden ist, ein bedeutendes Kathederlicht, von einem dichten Schwarm von Schülern umgeben, jetzt seinerseits im Besitz eines »Famulus«, der Nikodemus benamst ist: er verehrt noch immer das Andenken seines einstigen Meisters und Herrn, der auf eine ihm unbegreifliche Art plötzlich verschwand, dessen Studierzimmer er treu in seiner alten Ordnung erhalten hat (samt dem Pelz, der noch an seinem Nagel hängt) und dessen Rückkehr er stets erhofft und erwartet. Er — sagt Nikodemus — läßt nicht einmal im Scherz zu, daß sein Name den Faustens verdunkeln könnte. »Bescheidenheit ist sein beschieden Teil«, und nachdem er den Homunkulus destilliert und sich zärtlich »Väterchen« nennen gehört hat, muß er es hinnehmen, daß sein Geschöpf sich ganz Mephistopheles zuwendet, rasch mit ihm verständigt und die sofortige Abreise nach den pharsalischen Feldern in Gesellschaft der beiden Genossen verkündet. »Und ich?«, ruft ängstlich der Arme, der sich verlassen fühlt. »Du (erwidert ihm spöttisch das Söhnchen der Wissenschaft) bleibst zu Hause, Wichtigstes zu tun, und wirst den großen Zweck erreichen. Leb wohl!« Worauf Wagner, betrübt, aber auch gerührt:

Leb wohl! Das drückt das Herz mir nieder.
Ich fürchte schon, ich seh' dich niemals wieder.

Auch hier, mitten durch die frostige Allegorie hindurch, schimmern seine Augen von echten Menschentränen.

V.

Die erste Hälfte des ersten Teils des Faust.

Faust, der dichterische Faust, ist ganz so, wie er dem harmlosen Wagner gegenübertritt. Der Faust der Gesamtdichtung ist wenig mehr als ein Verstandesbegriff, der überdies in der Ausführung noch mit Widersprüchen behaftet ist. Zeitlich ist der dichterische Faust derjenige, mit dem sich Goethe zwischen 1769 und 1775 trug; literarisch bestimmt ungefähr — nur von ein paar entstellenden Zügen abgesehen — der in den einleitenden Auftritten, in der Klage über die Eitelkeit aller Wissenschaft, in der Geisterbeschwörung, im Zwiegespräch mit Wagner, in der Verzweiflung und dem Entschluß zum Selbstmord, im Spaziergang und in der Rückkehr in die Zelle: mithin in den Szenen, die in dem oben genannten Zeitabschnitt entstanden und im »Urfaust« zu lesen sind, oder aber in den wohl später niedergeschriebenen, jedoch früher entworfenen und dann in den ersten Plan aufgenommenen.

Was diesen Faust anlangt, so pflegt man nicht mit Unrecht an Werther zu erinnern; und hier ist in der Tat, gleich Werther, ein Mensch voll Unrast und Unbefriedigung, der nach etwas sucht, das er in seinem Leben nicht aufzufinden vermag, zur Verzweiflung und, wenn auch nicht zum Selbstmord, doch hart bis an seine Schwelle gedrängt wird; gleich Werther wird er besänftigt und für einige Zeit sich zurückgegeben durch etwas, das ihm die süßen Erinnerungen von Jugend und Unschuld zurückbringt (den Klang der Osterglocken), von der Schau volkstümlichen

Getriebes (im Spaziergang vor dem Stadttor) und hier, unter dem einfachen Volk, fühlt er sich wieder Mensch. Gleich Werther empfindet er das Schauspiel der Natur höchst lebendig (der Mondesglanz, der in seine Nachtwachen scheint, der Sonnenuntergang). Aber er stellt eine andere Richtung des Wertherwesens dar; eine Richtung, die man heroisch nennen könnte. Faust ist kein Jüngling, der alles versucht und nichts vor sich gebracht hat; er ist ein reifer Gelehrter, der den ganzen Kreis des zeitgenössischen Wissens durchmessen hat, auch in dessen verborgensten, absonderlichsten Tiefen; seine Unbefriedigung, das Gefühl des Unzulänglichen, das ihn beschleicht, sind der Abschluß eines langen Vertrauens und Sichgenügens an diesen Dingen. Das überkommt ihn und bricht hervor als Zweifel und Widerwille gegen die Wissenschaft, als Zweifel an der Wahrheit, ja als Zweifel an dem Wirksamen der Wahrheit selbst, der rein theoretischen Wahrheit. Ist das, was sich Wissenschaft nennt, auch die wahre Wissenschaft selbst, und wie kann es geschehen, daß der innerste Sinn der Dinge, unfaßbar, sich ihr entwindet?; und ist nicht der Griff ins volle Menschenleben mehr, außerhalb und über der Wissenschaft? Richtet sich nicht das tiefste Sehnen des Menschen auf etwas, das zugleich Erkennen und Leben bedeutet, wesentliches und völliges Erkennen, wesentliches Leben, das in sich selbst Genüge findet?

Alles das bedeutet Zweifel, ängstliches Suchen, noch nicht Gewißheit, eine fest eingeschlagene Richtung, Beginn neuen Lebens. Darum wohnen zwei Seelen in seiner Brust, deren jede sich von der andern scheiden will; seine Stimmung ist schmerzhaft, verzweifelt, der eines Kranken ähnlich. Aber wie viel höher steht seine Krankheit im Vergleich mit der Werthers! Sie erhebt sich und trägt in größere Höhen. Für Werther hätten, wenigstens in seiner Einbildung, Landleben und eine linde Frauenhand, die ihn streichelte, genügt; Faust aber ruft mit der ganzen Kraft seines entschlossenen Willens den Erdgeist herbei und fühlt

sich seinesgleichen. In Faust spiegelt sich aus nächster Nähe die Wende des modernen Gedankens, der, aus den überlieferten Glaubensmeinungen befreit, die Leere verstandesmäßigen Wissens einzusehen beginnt, das an die Stelle jener getreten war; zugleich spiegelt sich in ihm ein ewiger Augenblick des Menschengeistes, der Augenblick, in dem der Gedanke über sich selbst zu Gericht sitzt und die eigenen Schöpfungen in ihrer Unwirklichkeit zu erkennen und zu überwinden sich anschickt.

Es wäre überflüssig, die Entwicklung dieses Gedankens in den erwähnten Szenen darzulegen; kaum eine Zeile findet sich in ihnen, die nicht sprichwörtlich geworden wäre, und die sich alle ins Gedächtnis zurückrufen können, fast ohne das Buch aufzuschlagen. Es ist aber von Bedeutung, darauf hinzuweisen, wo die eigentliche Dichtung Goethes liegt, die unter Ausschaltung aller äußerlichen Gedankendinge erfaßt und umschrieben, wenig Erläuterungen bedarf. Braucht es deren wirklich, um die Schönheit von Fausts Anrede an den Mond zu empfinden, den schwermütigen Freund, der ihn mit seinen bleichen Strahlen umfängt, als er in seiner Klause über Pergamenten, zwischen Totengebein und Gläsern brütet? Oder den dichterischen Schwung seines bebenden Seufzers der lebendigen Natur gegenüber, oder den Zauber der Osterglocken, der seine Hand zurückhält, als sie die Giftschale an die Lippen führen will, der in seinem Herzen eine so beschwichtigende Süße erweckt und ihm friedenvolle Zärtlichkeit einflößt? Oder das fröhliche Getümmel, mit dem sich das Volk durch die Fluren ergießt, das, ganz seiner Lust hingegeben, doch eine Kette bildet, ehrfürchtig und dankbar den alten Doktor begrüßt, nichts ahnend von den Kämpfen des Mißtrauens und der Verzweiflung, die in Kopf und Herz des würdigen Gelehrten toben? Alles das sind unsterbliche, volkstümlich gewordene Blätter der modernen Dichtung.

Wir wollen uns lieber fragen, ob Goethe, als er sie schuf, den in Faust verkörperten Seelenzustand überwunden

hatte; denn es ist klar, daß wir sie nicht aus dem Gedanken der Erlösung durch Werktätigkeit heraus erklären können, wie er in dem vollendeten Gedicht erscheint, und der zeitlich auch später ist; an jenen Stellen ist er nicht einmal noch als geheimer Hintergrund im Geist des Dichters vorhanden. Wir wollen uns auch nicht den Kopf zerbrechen über die verschiedenen Erscheinungen und die weiteren Zusammenhänge zwischen dem Erdgeist und Faust, die Goethe geplant haben mochte und von denen einige Reste übriggeblieben zu sein scheinen (das Selbstgespräch: Erhab'ner Geist . . .); sie wurden jedenfalls nicht weiter entwickelt und haben keinerlei bestimmte Gestalt angenommen. Einige Jahrzehnte jünger scheinen die ermahnenden Worte, die Mephistopheles in einem kurzen Monolog gegen die gefährliche Verachtung ausspricht, der sich Faust gegen »Vernunft« und »Wissenschaft« hingibt, »des Menschen allerhöchste Kraft«, so daß nicht einmal dieser Gedanke, der Fausts Sehnsucht und Drängen in einem ganz andern Lichte erscheinen läßt, im Geist des Dichters Gegenwart und Wirksamkeit bekommen hätte. Als Goethe seinen Faust in der Art anlegte, wie er in den ersten Auftritten dasteht, war er noch nicht der bewußte Kritiker des »Faustgedankens« geworden, er fühlte sich im Gegenteil eins mit ihm, und auch nach dieser Seite hin ist seine wirkliche und wahrhafte Kritik (wenn man sie so nennen darf) vollkommen dichterischer Art, ähnlich jener, die bereits an den Gestalten Werthers und Wagners merkbar wird und in der Unbefangenheit und der Vollkommenheit der Darstellung selbst liegt. Auch im Faust besingt Goethe ein Drängen und Sehnen, nicht ein Ideal, oder vielmehr, er stellt dieses Ideal auf und löst es zugleich auf, gerade durch jene von inneren Kämpfen geschüttelte Darstellung.

Als innerer Kampf, und darum als Ungewißheit, ist der Gedanke des Faust stärker in der Verneinung als in der Bejahung, sein Ungestüm sicherer im Abscheu als in der Liebe, daher sein verächtliches Gehaben gegen die Begriffe und Vorsätze, in denen sich sein Famulus ergeht. Eine Verneinung, die in einem andern Bruchstück der ersten Zeit sich heiter und scherzhaft gebärdet, in der Unterredung Mephistos mit dem Schüler; hier ist nichts gesagt, dem Faust nicht ebenso zustimmen könnte — Kritik der Schullogik, der Metaphysik, der Theologie mit ihrem Wortkram, der toten Naturwissenschaft, der marktschreierischen Arzneikunst, der staubigen Rechtsgelahrtheit, die unter dem Namen des Rechts nur die alten Ungerechtigkeiten lehrt — aber dies alles ist dennoch in einem Ton vorgebracht, der für Faust selbst eine Unmöglichkeit wäre, denn er ist keineswegs so frei im Geiste und so leichten Gemüts, daß er an solchen Spässen und Stichelreden Gefallen finden könnte. Darum ist Mephistopheles hier der Redner. Wer ist aber dieser Mephistopheles? Nicht einmal, was ihn anbelangt, werden wir uns damit aufhalten, nach dem Begriff zu fahnden, der das Gesamtgedicht sinnbildlich beherrscht, noch auch die unvermeidlichen Widersprüche zwischen Sinnbild und Darstellung hervorheben. Ebensowenig wollen wir an dem ganz ähnlich gearteten Begriffsstreit teilnehmen, ob er auf der ersten Stufe als Kobold, vom Erdgeist ausgesandt, angelegt worden sei, noch nicht als der Teufel, zu dem er erst später wurde; sondern wir wollen Mephistopheles vielmehr in jeder Episode betrachten, da es ohne weiteres klar ist, daß er je nach den verschiedenen Eingebungen dieser Vorgänge, da er sehr verschiedene Aufgaben zu erfüllen hat, auch in Wirklichkeit einen verschiedenen Wesenskern zeigt. Ja, um so ungewisser Goethe auf seiner ersten Entwicklungsstufe über die Sinnbildlichkeit und die bestimmte Wirkung seines Faust und Mephisto war, um so lebhafter stellte sich ihm das Bedürfnis vor, sie in den Szenen, die er mit eigensinnigem Genie und genialem Eigensinn anlegte, auch ohne bestimmten Plan, ohne jede Verbindlichkeit zu erfassen, in vollkommener Freiheit der Behandlung, so wie es ihm gerade gutdünkte, diesen Faust und jenen Mephistopheles je nach Belieben

einzuführen. Hier, in der Schülerszene, ist Mephistopheles auch wirklich, wie schon erwähnt, nichts anderes als ein gutlauniger Faust, sehr gründlich unterrichtet über die verschiedenen akademischen »Fakultäten«, über den Schwarm der Professoren und Studenten, ihr Gehaben, über die einzelnen Lehrfächer und über die Mäntelchen, mit denen sie ihre schwachen Seiten zu verdecken suchen. Ein Neuling läuft ihm zu, voll naiver Wünsche, ein wenig in Wagners Art (»Ich wünschte recht gelehrt zu werden«), ja sogar ein wenig in der Weise Fausts selbst (»Es ist ein gar beschränkter Raum. Man sieht nichts Grünes . . .«), und er hat seinen Spaß mit ihm: an der allzu großen Vertrauensseligkeit des Jungen, der ihm gelehrig, offenen Mundes zuhört; unter dem Deckmantel einführender Winke und ironischen Lobes verhöhnt er das dünkelhafte und doch handwerksmäßige Schulwissen. Alle diese satirischen Leitworte sind ebenfalls sprichwörtlich geworden, das über das »collegium logicum«, über die Forschung, die den Geist aus dem Lebendigen heraustreibt und sich an die einzelnen Teile hält — »fehlt leider! nur das geistige Band« —, über das »alles reducieren« und »gehörig klassificieren« usw.

Aber im ersten Teil des ersten Faust darf noch eine andere Quelle dichterischer Eingebung nicht vergessen werden. Aus Faust den Ausdruck seines eigenen »Titanentums« zu machen, dazu gelangte Goethe durch die Neigung, die jene Gestalt der Sage, dann überhaupt Sitte und Wesensart der altdeutschen Renaissance- und Reformationszeit in ihm hervorgerufen hatten; eine Neigung, die er mit andern jungen Zeitgenossen teilte, und ihn schon auf die Beschäftigung mit gotischer Baukunst wie dazu geführt hatte, die Geschichte des Götz von Berlichingen auf die Bühne zu bringen. Daher er sich auch darin gefiel, die Szenen in Auerbachs Keller, in der Hexenküche zu erfinden, wie es ihn noch später trieb, die Walpurgisnacht einzufügen, freilich viel weniger glücklich, so daß Wieland nicht uneben den Namen des »Höllenbrueghel« mit Goethe in Verbindung

bringen konnte. Die deutfrohen Erklärer mögen in diesen Szenen immerhin nach tiefen Gedanken spüren; wer sie vorurteilslos liest, findet nichts anderes darin als eine altertümelnde Phantasie, wie denn überhaupt die Vorromantik des »Sturmes und Dranges« gewisse Seiten der Romantik vorweggenommen hat. Man fühlt auch eine gewisse allgemeine Ironie heraus, nicht Satire und Spott, die abgeschmackt gewesen wären, hier, wo es sich um längst fernab liegende Zeiten handelte, wohl aber eine Ironie sich selbst gegenüber, um dieser Neigung willen: ein lächelndes Behagen. Höchst ausgeprägt ist diese Stimmung in einer ganz kleinen, aber sehr anmutigen Szene von bloß vier Versen; sie steht im »Urfaust« nach der Szene im Keller und vor jener, die die Begegnung mit Gretchen bringt. Die Bühnenvorschrift gibt eine Landstraße mit einem Wegkreuz an, zur Rechten ein altes Schloß auf einem Hügel und in der Ferne ein Bauernhüttchen. Faust und Mephistopheles kommen auf dieser Straße heran:

Faust:
Was gibt's, Mephisto, hast du Eil?
Was schlägst vorm Kreuz die Augen nieder?

Mephistopheles:
Ich weiß es wohl, es ist ein Vorurteil,
Allein genug, mir ist's einmal zuwider.

Das ist sicherlich keine Eingebung, die man mit den mächtigen, stürmischen Gefühlsergüssen Fausts auf eine Stufe wird setzen können, der sich selbst zu überwinden müht, mit dem Durst nach dem Unerreichbaren und Unendlichen; aber sie ist doch, in ihrer Art, poetisch. Auch die Gestalt Fausts selber wurde anfänglich davon beeinflußt, wie man aus dem Selbstgespräch des Einganges ersieht, nicht allein im Versmaß nach Hans Sachsens Art oder in der Stilanregung, die von der volkstümlichen Bühne ausging, sondern auch an gewissen Zügen, die wohl

dem ungefügen Helden der Sage zukamen, aber keineswegs der modernen Titanenfigur. Zum Beispiel:

Auch hab' ich weder Gut, noch Geld,
Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt;
Es möchte kein Hund so länger leben!
Drum hab ich mich der Magie ergeben.

Aber gleich darauf, als ließe er einen schweren, drückenden Mantel von den Schultern fallen und streckte sich mit entblößter Brust, vom Gürtel aufwärts, hebt sich Faust zu freierer und reicherer Bewegung:

O sähst du, voller Mondenschein . . .

Die Zunge löst sich ihm zu einem unmittelbaren, leidenschafterfüllten Erguß, frei von aller altertümelnden Einkleidung:

Und fragst du noch, warum dein Herz
Sich bang in deinem Busen klemmt?
Warum ein unerklärter Schmerz
Dir alle Lebensregung hemmt?
Statt der lebendigen Natur,
Da Gott die Menschen schuf hinein,
Umgibt in Rauch und Moder nur
Dich Tiergeripp und Totenbein.

In den großen Szenen der Tragödie ist das Altertümelnde überwunden; nur ein dünner Nebelschleier bleibt davon übrig und erhöht ihren Zauber wie durch etwas Fernes und Geheimnisvolles.

VI.

Die zweite Hälfte des ersten Teiles des Faust. — Die Gretchentragödie.

Das Altertümelnde ist in der Gretchentragödie (die gleichfalls der ersten Werdensstufe des Faust angehört)

vollends abgestreift; nur einige wenige Überbleibsel, die hie und da stehengeblieben sind, wie die Anspielungen Mephistos auf die Zeiten, in denen Faust seinen Schülern Wesensbestimmungen über Dinge gab, die ihm selbst unbekannt waren, oder auf den »Doktor«, der trotz allem noch in dem verjüngten Leibe weiterhause, würden unpassend erscheinen und das neue Kunstwerk stören, wenn dergleichen eben nicht gänzlich zufällig und äußerlich bliebe, gleichsam als ein unangebrachter Scherz. Wohl aber bleibt das Wunderbare übrig — in den Künsten des Mephistopheles, mit denen er Schätze herbeischafft und Faust in Gretchens Kammer versetzt, Valentin fällt oder die Wachen des Kerkers einschläfert und ähnliches —; aber dieses Wunderbare dient dazu, den äußeren, stofflichen Gang der Handlung zu vereinfachen, rascher abzuwickeln, die Aufmerksamkeit und das Herz des Hörers an die wundervolle innere Entwicklung, das Seelendrama, zu fesseln.

Der Fall des verführten, Mutter gewordenen Mädchens, das, um der Schande zu entgehen, seine Leibesfrucht beseitigte und von dem geltenden Recht zum Tode verdammt wurde, bildete damals, in der beginnenden Erneuerung des sittlichen Gefühls und dem ihm entsprechenden Bedürfnis nach einer veränderten Gesetzgebung einen Gegenstand menschlichen Mitleides und gewichtiger Überlegung. Schiller nahm ihn zum Gegenstand eines etwas hochtrabenden Gedichtes, das gerade den Titel »Die Kindesmörderin« trägt; und ein Freund Goethes, Leopold Wagner, behandelte den Stoff in einem gleichnamigen Trauerspiel, das kein alltägliches Werk ist und das man heute noch, an verschiedenen Stellen, mit Ergriffenheit liest. Es ist nicht ohne den Einfluß von Unterhaltungen mit dem Freunde entstanden und hat an den Vorstellungen teil, die diesen selbst beschäftigten. Goethe hatte übrigens in seinen Doktorthesen die Frage behandelt, ob die dieses Verbrechens Schuldigen die Todesstrafe verdienten. Verschie-

dene deutsche Kupferstiche dieser Zeit stellen die Hinrichtung der Kindesmörderin dar und lösen durch die Gestalten der auf den Richtstuhl gefesselten Mädchen mit den verbundenen Augen in dem Beschauer ein Gefühl des Grauens aus, wie vor einer schrecklichen Opferhandlung, in der unwissende Geschöpfe hingeschlachtet werden, um den lauernden Geist des Bösen zu besänftigen.

In der Gretchentragödie verspürt man übrigens nichts von gesellschaftlichen Thesen und Fragen der Gesetzgebung; es herrscht einzig und allein die echte und hohe, zugleich sittliche und dichterische Eingebung. Wenn uns Gretchens Gestalt so teuer geworden ist, wenn sie allgemein als ein bezauberndes Geschöpf voll Unschuld und Güte empfunden wird, wenn Goethe selbst sie, unter den Sinnbildern des zweiten Faust, in die Chöre der Seligen aufgenommen hat, so geschieht dies gerade der sittlichen Bedeutung wegen, die sich in ihr verkörpert, nicht um der rohen Stofflichkeit ihres Schicksals willen. Man muß sie mit Goethes, ihres Schöpfers Augen sehen, nicht mit denen Mephistos, wie es einmal unserem Carducci begegnet ist, der sie, in einem seiner Anfälle von übler Laune und Kampflust, beschrieb als »das einfältige Mädchen, das sich dem ersten besten, der ihr in den Weg lief, ergibt, dann das Neugeborene erwürgt und ins Paradies kommt«. Das ist Gretchen keineswegs; sie ist im Gegenteil die siegreiche Bejahung des Idealen in einem zunächst gänzlich triebhaften und natürlichen Geschöpf. Darin liegt ihre ganze Poesie: Mitgefühl, Zärtlichkeit, Bangen, Mißbilligung, Mitleiden, Grauen lösen sich ab und verknüpfen sich in der Seele dessen, der ihr Schicksal verfolgt; aber die vorherrschende und alles einigende Empfindung ist die der Notwendigkeit — keiner harten, sondern einer geistigen und edlen Notwendigkeit — der Einkehr und sittlichen Erhebung.

Gretchen ist ganz Triebwesen; der verwitweten Mutter hilft sie das kleine Schwesterchen aufziehen, schafft im Hause,

das die Mutter, die »so akkurat« ist, emsig besorgt und betreut; von ihrem liebevollen Herzen getrieben, entzieht sich keiner Sorge und Plage, gewinnt das Schwesterchen lieb, das ihr so viel Mühen bereitet, und ist für gewöhnlich mit diesem bescheidenen häuslichen Lose ganz zufrieden; nur zuweilen leidet sie darunter und beklagt sich darüber wie über einen Druck, da ihre Art zu leben und zu schaffen nicht aus freier und bewußter Bestimmung fließt, sondern aus der Lage, in der sie sich befindet, aus dem Gehorsam gegen die Mutter, aus der Unmöglichkeit, anders zu handeln. Auch ihre religiösen Übungen, ihre Beichtgänge, haften in diesem etwas äußerlichen Wesen. Mutter und Beichtvater haben ihr eine gewisse kindliche Zurückhaltung aufgeprägt und sie mit einiger Starrheit ausgestattet, die ihr, wie durch eine unwillkürliche, triebhafte Bewegung oder als eine wohlgelernte Aufgabe, eingeben, bei den ersten Worten, die Faust auf der Straße an sie zu richten sich erkühnt, kurz abzubrechen und ihm den Rücken zu kehren. Aber auch diese Zurückhaltung und Strenge ist ganz oberflächlich und äußerlich, derart, daß sie anders tut als denkt und nach Hause zurückkehrt, ganz von dem Bilde dessen erfüllt, der zu ihr gesprochen und ihrer begehrt hat, mit dessen Gestalt sie kost und bei der sie verweilt, bebend wie vor einem süßen Geheimnis. In dem jungen Blut siedet der Drang, ins Freie zu gelangen, sich zu freuen, zu gefallen und Gefallen zu finden, zu lieben und geliebt zu werden; ihr einsamer Gesang erweckt in ihr grenzenlos schweifende Liebesvorstellungen, wie die vom König von Thule; und als sie in ihrem Kämmerchen das von Faust hinterlegte Kästchen findet, schmückt sie sich mit Juwelen, beschaut sich im Spiegel, voll Bedauerns, daß sie nicht ihr gehören, zum wenigsten die Ohrringlein, seufzt über ihre Armut und die unansehnliche Figur, die sie den reichen und wohlgekleideten Mädchen gegenüber spielen muß. Nur mit Widerstreben läßt sie sich von der Mutter den Schmuck

abnehmen, um ihn der Muttergottes zu opfern; und als sie von neuem ein Geschenk findet, zeigt sie es nicht mehr der Mutter, sondern der Nachbarin Marthe, nimmt auch gleich den Rat an, es versteckt zu halten und sich im Geheimen daran zu freuen, auch nur nach und nach, ein Stück nach dem andern hervorzuholen, um der Mutter und den übrigen Leuten nicht Anlaß zum Argwohn zu geben. So geht sie in ihr Verderben, um des einen natürlichen Triebes halber, bewundert, geschmeichelt und geliebt zu werden, schön zu scheinen, wie es jedem Frauenwesen nun einmal im Blute liegt. So gleitet sie den Abhang hinab, mehr sich selbst nachgebend als dem Drängen des Verliebten oder den schlimmen Ratschlägen anderer: zuerst die Liebesgespräche, die Scherze und Küsse, dann die Hingabe an den Geliebten, das Beseitigen der mütterlichen Wachsamkeit, die ihr im Wege steht, endlich die öffentliche Schande, die Schmähungen, die sie erduldet, das Verschwinden des Liebhabers, der Tod, den sie, fast von Sinnen, ihrem Kinde gibt, endlich Kerker, Hinrichtung.

So ist ihr Liebesweg auch zugleich ein Leidensweg; und auf diesem erwacht und formt sich ihr Gewissen, das zuerst schlief, weil an seiner Stelle Zwang und lebloser Gehorsam herrschten, und das später vom Ausbruche der Liebesleidenschaft überwältigt worden war; aus einer äußerlichen wird die sittliche Vorschrift zu einer innerlichen. Die Liebe, die sie als eine vollkommene, ungetrübte Wonne träumte, nimmt ihr bald den Frieden (»Meine Ruh' ist hin . . .«), aber erneuert auch das religiöse Gefühl, macht es erst lebendig, während sie es früher in den Andachtsübungen zu besitzen glaubte; daher ihr angstvolles Ausfragen über Fausts Glaubensbekenntnis und ihr Argwohn gegen seinen Gefährten, dessen kalte und höhnische Glaubenslosigkeit sie fühlt. Dieses erste Innewerden ihres sittlichen Selbst offenbart sich vor allem in der wundervollen Szene am Brunnen, in dem Geplauder mit Lieschen,

die ihr die nunmehr offenkundige Schande einer andern Gespielin, des früher so übermütigen und stolzen Bärbchens erzählt, die Arme grausam verurteilt, mit Behagen bei ihrer Schmach verweilt und sie der eigenen zur Schau getragenen und vielbelobten Tugend gegenüberstellt. Lieschen ist ja Gretchen selbst, vor der Liebe und vor dem Fall; so urteilte und verdammte auch sie einmal, unkundig der Verführung, der inneren Kämpfe und Schmerzen, leichtfertig, der eigenen Überlegenheit stolz bewußt. Jetzt macht jeder dem Bärbchen zugedachte Stich, den sie vor dem scharfzüngigen Lieschen vergebens abzuwehren, zu mildern sucht, eine Wunde, die ihr im eigenen Herzen brennt; so bleibt sie traurig, gedankenvoll zurück:

Wie konnt' ich sonst so tapfer schmälen,
Wenn tät ein armes Mägdlein fehlen!

Nun ist auch sie der Sünde bloß, nun versteht, begreift sie, und wenn sie nicht billigt, so verdammt sie doch nicht mehr; auf die Lippen drängt sich ihr der Entschuldigungsgrund unwiderstehlichen Zwanges:

Doch — alles was mich dazu trieb,
Gott! war so gut; ach, war so lieb!

Hier spricht gleichsam das Mitleid mit sich selber, mit der eigenen Schwäche, ein Mitleid, das trotzdem nicht das Bewußtsein der Schuld auslöscht: es sind die nämlichen Worte, in die Dante ausbricht, nicht als Sittenrichter, sondern als fühlender Mensch, nachdem er den Bericht der Francesca von Rimini vernommen und lange mit gesenktem Haupte verweilt hat:

Welch süß Gedenken, wie viel heißes Sehnen (war so gut, war so lieb)
Trieb diese zu dem leidensvollen Schritte (dazu mich trieb).

Durch die Stationen dieses Schuld- und Leidensweges — Gebet zur Schmerzensreichen, das schreckensvolle Erlebnis der Tötung des Bruders, der sie verflucht, die Gewissensqual beim Klang der Orgel im Dom, den Kerker und die Erwartung des Henkers, der sie zum Blutgericht

schleppen soll — wird Gretchen, statt zu verderben, verächtlich und stumpf zu werden, vielmehr geläutert und erhoben. Als ihr Geliebter in den Kerker dringt, um sie zu entführen und zu retten, zögert sie und weigert sich schließlich, ihm zu folgen, obwohl noch immer in Banden der Liebe, »die sie auch jetzt nicht verläßt« (Dante), nach einem ersten unwillkürlichen Drang zu Leben und Freiheit, die sich ihr unversehens von neuem erschließen; denn sie hat das tiefe Bewußtsein, der Welt nicht mehr anzugehören, nicht mehr angehören zu können, und als sie Mephistos Gestalt auf der Schwelle erblickt, ist ihre Abkehr bestimmt und ausgesprochen. Gretchen gehört nicht mehr der Erde an, sie kann nicht die Beute des Bösen werden:

> Gericht Gottes! Dir hab' ich mich übergeben!

Diese letzte Szene gibt den Sinn des Ganzen. Nichts von leichtfertiger Nachsicht, kränklichem Mitleid, sondern werktätige Erlösung durch die Läuterung der Seele, ja vielmehr durch das Erstehen einer Seele, da wo früher bloß Trieb und Sinnlichkeit waren.

In dieser Tragödie spielt Faust nur eine zweite Rolle, ist viel mehr Werkzeug der eigentlichen Handlung als ihr Held. Er stellt die jugendliche Begehrlichkeit dar, die nach Befriedigung lechzt und alles in ihrem blinden Ungestüm über den Haufen wirft; wohl liebt und verehrt er, aber doch nur rein sinnlich und seiner Phantasie hingegeben, ohne irgendwelche Ehrfurcht vor der sittlichen Persönlichkeit, die sich ihm nicht erschließt, weil er bloß ein geliebtes Wesen kennt, als Spenderin von Wollust, einen süßen Leib, ein lieblich Antlitz, anmutiges Geplauder. Er ist weder gut noch böse, er wendet alle, auch die unehrlichsten Mittel an, um zu seinem Ziel zu gelangen, ohne Bedenken, weil er nichts anderes als dieses Ziel vor sich erblickt; als er von dem Verderben hört, in das Gretchen durch seine Schuld gestürzt ist, eilt er herbei, um sie zu retten, aber bloß ihren Leib, nicht ihre Seele; und während

Gretchen in Pein und Leiden vergeht und sich geistig erhebt, bleibt er in der Tiefe. Wenn er später erlöst wird, geschieht es durch Gretchen, durch den letzten Ruf, den sie ihm nachsendet, der wohl einer der Liebe, aber auch mehr als Liebe ist. Die Tragödie ist die Gretchens, nicht Faustens; dieser ist hier ein gewöhnliches Wesen, gewöhnlich schon in der Art, wie er sich das erste Mal Margarethen nähert, als sie aus der Kirche kommt, gewöhnlich in den Künsten, zu denen er seine Zuflucht nimmt, in der Verführung, die ihm durch kostbare Geschenke, durch die Hilfe von Kupplern und Gelegenheitsmacherinnen gelingt, gewöhnlich in seinem Rasen für das holde Geschöpf; kein genialer oder sonstwie Anteil erregender Don Juan oder ein Jüngling, der gleich Gretchen betört ist und durch die Arglosigkeit seines Fehls anziehend wird; sondern vielmehr, ist man versucht zu sagen, einer der vielen jungen Leute, die nicht wissen, was sie tun und mit dem Feuer ihr Spiel treiben, das heißt in diesem Fall mit den heiligsten Pflichten und den zartesten Gefühlen, mit Ehre und Leben des Nächsten. Der in seinem Titanentum erhabene Faust ist in der neuen Person ganz verwischt. Kaum daß der gleichgebliebene Name hinreicht, ihn uns in Erinnerung zu bringen. Wir könnten ihn »Heinrich« nennen, wie das unselige Gretchen, irgendeinen Heinrich oder Franz. Das ist er und mußte es sein, um der größeren einheitlichen Kraft der Tragödie willen, die er herbeiführt, deren Held er aber mit nichten ist.

Eine andere Rolle spielt Mephistopheles als wahrer Gegensatz Gretchens; diese ganz Trieb, Gefühl, Unerfahrenheit; er, frei von jedem Trieb, von jedem inneren Drang, ganz Verstand und Erfahrung. Ob er, seinem Geburtsschein nach, Teufel oder Kobold ist, das weiß er allein, und das wissen, wie es scheint, auch die Erklärer; da aber die Dichter der Psychologie der Teufel und Kobolde unkundig sind und bloß die Gefühle und Neigungen des menschlichen Herzens kennen, ist der poetische Mephi-

stopheles in diesem Teile des Faust nichts anderes als der Ausdruck eines Geistes, der weder liebt noch verehrt, und, da er nichts als Übel erkennt und nichts als Gut bewundert, Empfindungen, Träumereien als gleichgiltigen Stoff behandelt, bloß dem Zusammenhang von Ursache und Folge unterworfen; der sich über Anfang, Mitte und Ende einer Liebschaft lustig macht, die ihm wohlbekannt sind und von ihm vorausgesehen werden, der für die Entwicklung einer Verführungsgeschichte bloß Spott übrig hat, da er zum voraus weiß, wo die »hohe Intuition« enden wird, in der sich der verliebte Faust beseligt. Er findet, gesetzt, daß es sich um bestimmte Ursachen handelt, auch die Folgen höchst natürlich und gar nicht zum Erstaunen oder Bedauern Anlaß gebend: den Trug, die Vergiftung, den Mord, die verlassene Geliebte, Kerker und Blutgerüst. Da man ein solches Verharren in moralfreier Überlegenheit, solches gleichmütige Handeln »Zynismus« zu nennen pflegt, ist Mephistopheles der Zynismus selbst; Gretchen fühlt darum solchen Abscheu und Schauder gegen ihn, da sie, selbst in ihrem Fehltritt, der Blütentraum, der rosige Blütentraum selbst ist, über den jenes Auge mit seinem »so spöttischen« Blick, kalt, Vernichtung drohend hinstreift. So ist Mephistopheles, dessen Gestalt in der Szene des Paktes mit Faust, wie in andern, undeutlich zwischen dem herkömmlichen Teufel und dem metaphysischen Begriff schwankt, in der Gretchentragödie menschlich in seinem Unmenschentum, bestimmt und wirklich in jeglichem Tun, in jeder Rede und Gebärde.

Dieselbe Wirklichkeit lebt in den übrigen Personen, die an der Handlung teilhaben; in der Nachbarin Martha, die Mephisto in vollendeter Weise beschreibt: »ein Weib, wie auserlesen zum Kuppler- und Zigeunerwesen«, die Gevatterin, die für alles unempfindlich ist, was außerhalb ihres Vergnügens, ihres Vorteils, ihrer Neugier liegt, so verwegen und zäh in deren Verfolgung, daß selbst Mephisto einen Augenblick befürchtet, in ihren schlau gelegten und

haltbaren Netzen hängen zu bleiben, ferner in Lieschen, neidisch, bösartig und nachtragend in ihrem Sittengeschwätz, in Valentin, einst so stolz auf seine Schwester, dann nach Rache dürstend und als Mann in den Tod gehend. Selbst die Personen, die gar nicht auftreten, stehen gegenwärtig und lebendig da, wie die Mutter Gretchens, der Pfaffe, der den Schmuck für seine Kirche einheimst, oder der Mann Marthas, dem die gute Frau nicht ihr Bedauern versagen kann, da er wirklich ihr würdiger Gatte gewesen war. Die Gretchentragödie ist eines jener Wunder der Dichtkunst, die Leichtigkeit mit Kraft, Vollendung mit Unmittelbarkeit vereinen, empfangen im Flug der Phantasie, die jegliches Ding in seiner tiefen Wahrheit erschauen läßt und immer das rechte Wort, gerade dieses und kein anderes zu finden weiß.

VII.

Der Aufbau des ersten Teiles des Faust und die Doppelgestalt des »Wilhelm Meister«.

Im ersten Teil des Faust, wie er zwischen 1797 und 1801 eingerichtet wurde und in endgültiger Gestalt in der Ausgabe von 1808 erschien, ist nichts anderes, außer den verschiedenen Dichtungen, die wir bereits aus ihm gezogen und beleuchtet haben; nichts anderes, wenigstens von großer Dichtung. Wohl sind aber gewisse Lötstellen merklich, wie die Paktszene, an der man mit Recht das Ungleichmäßige in den früher entstandenen und den später zugefügten Versen hervorgehoben hat, sowie das Schwanken zwischen zwei verschiedenen und gegensätzlichen Plänen zum Faust: den Faust, der des Lebens Fülle in den Höhen und Tiefen von Freude und Leid suchte, der in sich alle »peccata mundi« zu erleben begehrt, die schließlich diese Welt selbst sind, der Faust des »Sturmes und Dranges« also; und der andere Faust der betrachtenden »weisen« Periode, der nun-

mehr das reine, restlose Glück sucht, den höchsten Augenblick, und der damit endet, es allein in fruchtbringender Werktätigkeit zu finden. Da sind die altertümelnden Sinnspiele der Walpurgisnacht, unterbrochen von leichtgeschürzten literarischen Anspielungen — es lohnt nicht, bei ihnen zu verweilen —, ferner das Vorspiel im Theater und das im Himmel. Das erste, sehr scharfsinnig und in den Gefühlsausbrüchen des »Dichters« auch begeistert, schwungvoll, ist ein Vorgericht und gehört in die Reihe jener Ergüsse der Theaterdichter, die mitunter das Theater selbst zum Vorwurf des Theaters nahmen, sowie die Widerstände, denen ihre Tätigkeit dort begegnet (so etwa Goldoni im »Teatro comico« oder der Abbé Casti in »Prima la musica e poi le parole«, oder der alte Kalidasa in seiner Sakuntala, die Goethe hier vielleicht vor Augen hatte); das zweite ist der Scherz eines großen Künstlers, aber auch nicht mehr, vollkommen aus dem Drama herausfallend, das ihm folgt und in der ersten Epoche durchaus ernst angelegt war; eine Paradiesesszene mit Engeln, Gott und Teufel, die keine altertümliche Färbung hat, sondern ein zwangloses, mitunter fast voltairisches Gehaben. Ergreifend ist dagegen die »Zueignung«, voll zarter Schwermut in der Rückkehr zum Vergangenen, die Goethe in der Phantasie vollführt, als er seine alte Handschrift von mehr als zwanzig Jahren vorher wieder aufschlägt, Empfindungen und Gedankenspiele seiner Jugend an sich vorüberziehen läßt, sie wieder aufzunehmen sucht, um die Darstellung fortzusetzen und abzuschließen, er, der völlig verändert in einer gänzlich veränderten Welt lebt, ohne die Freunde und Mitspieler von damals, die gestorben, verstreut oder gleichfalls in sich verändert sind.

Die Zueignung schildert im Tone hoher Lyrik Goethes Zagen, da er sich zur Wiederbearbeitung anschickte; seine Briefe wie andere Urkunden bezeugen, wie schwer sie ihm geworden ist, wie er manchmal den leitenden Faden gefunden oder wiedergefunden zu haben glaubte, wie er aber

noch öfter, von Mißtrauen befallen, die Arbeit unterbrach und selbst urteilte, das »Fragment« müsse auch ein solches bleiben. Ein »Abschied«, den er an den Schluß seiner Umarbeitung setzen wollte, dann aber fallen ließ, und der erst nachträglich unter den Entwürfen nichtausgeführter Szenen und unterdrückter Verse veröffentlicht worden ist, bestätigt, welches Gefühl der Ohnmacht vor einem unwiderruflich Vergangenen ihn anwandelte; er drückt nicht Befriedigung aus, sondern ist eher ein Seufzer der Erleichterung darüber, daß er einem unleidlich gewordenen Vorhaben, sei es wie immer, ein Ende gemacht habe:

> Am Ende bin ich nun des Trauerspieles,
> Das ich zuletzt mit Bangigkeit vollführt,
> Nicht mehr vom Drange menschlichen Gewühles,
> Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.
> Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
> Wenn ihn der Weg zur Klarheit ausgeführt?
> Und so geschlossen sei der Barbareien
> Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereien.

Deshalb ist es unnötig, dem Einwurf zu begegnen, den man gegen das zergliedernde Verfahren, das wir einschlagen, zu erheben pflegt: daß man nämlich auf diese Weise die Schöpfung des Dichters auflöse und vernichte; tatsächlich ist das Umgekehrte wahr: daß der Dichter durch vorsätzliche Überlegung einen Mechanismus gezimmert, mehrere unter sich verschiedene Lebensgebilde in ihm verquickt und zusammengedrängt hat. Diesen verhilft der Kritiker durch sein Vorgehen zu ihrer ursprünglichen Freiheit, weit entfernt, etwas zu zerstören, denn man kann doch unmöglich zerstören, was in der Tat gar nicht vorhanden, sondern nichts als ein Vorwand ist.

Nichtsdestoweniger ist der Plan, den Goethe in jener Neubearbeitung des Faust durchzuführen strebte, gar sehr der Überlegung wert, da er für das Verständnis gewisser Seiten der modernen Literaturgeschichte sehr wichtig ist. Er wurde geradezu das Urbild eines künstlerischen Irr-

tums, der dann unzählige Male wiederholt worden ist, eben da er durch das Beispiel und das Ansehen des Faustdichters gestützt wurde. Goethe wollte mit einem Dichtwerk die Frage nach dem Wert und Zweck des Lebens beantworten. Diese Frage erklingt überall in der Philosophie jener Zeit, die sich bemühte, sie in einer dem modernen Bewußtsein entsprechenden Weise zu stellen und zu lösen; die Philosophen selbst, schien es, riefen nach dem Beistand, nach der Ergänzung durch einen Poeten, der die Lösung in sinnfällige Bilder übertragen sollte, und das um so mehr, als jene Philosophen selbst halbe Poeten waren, von der Poesie ausgingen und zu ihr zurückstrebten, ihre Lehrgebäude selbst gern als dramatische oder epische Dichtung anlegten, nicht nur Schelling und nach ihm Schopenhauer, sondern selbst Hegel mit seinem Logos, der die Welt der Natur erschafft, sich dann in jener des Geistes wiederfindet und sich emporläutert, indem er sich wiederdenkt, mit vollkommenem Bewußtsein seiner selbst, als reines Bewußtsein, in der Philosophie. Gerade Schelling erkannte als einer der ersten im Faust das wahre, von den Deutschen geschaffene Menschheitsgedicht, und Hegel umschrieb es als die »vollkommene philosophische Tragödie«, ausgestattet mit einer Weite des Inhalts, die bis dahin in keinem Bühnenwerke zu finden war; andere bauten ähnliche Hoffnungen darauf, und als die Umarbeitung erschien, feierten sie sie in der nämlichen, wenig zuständigen Weise, die gleichwohl Glück machte und als Gemeinplatz volkstümlich wurde. Trotzdem sehen wir in klaren Umrissen, was sich vor den Augen jener gespannt harrenden Bewunderer verbarg und noch verbirgt; daß jene oben erwähnte Aufgabe spekulativer, aber nicht poetischer Art, nur von dem Nachdenken, das heißt der Kritik, aber nicht von der Phantasie zu lösen war: und deshalb merken wir auch den Widersinn, in den sich jene Versuche verlieren mußten. Das geschah Goethen in der Tat und in noch viel größerem Maße seinen Nachfolgern, die nicht mehr das Frische und Lebendige, das

immerhin in dem Trugbild eines solchen ersten Versuches erscheint, für sich in Anspruch nehmen konnten, auch nicht die Gedankenfülle und die künstlerische Meisterschaft jenes überreichen Geistes besaßen. Wer es in unseren Tagen unternimmt, von neuem Dichtungen und Dramen in der Weise des Faust zu entwerfen, scheidet in den Augen der Einsichtigen sofort aus, obwohl es immer Nachzügler und Krähwinkler gibt, die anders denken. Zu Goethes Zeiten wurde, was diese Art von Dichtungen anlangt, der Schatten Dantes beschworen, Faust mit der göttlichen Komödie verglichen; auch hier war Schelling unter den ersten, der ihn als etwas Höheres denn als »Komödie« und in dichterischem Sinne als »göttlicher« denn Dante einschätzte, wie es nach ihm bis auf unsere Tage von so vielen wiederholt worden ist. Aber läßt man auch außer acht, daß sich Dante, was dies anlangt, unter ganz abweichenden geschichtlichen und psychologischen Bedingungen darstellt, die günstiger als bei Goethe liegen[1]), so wollte es doch das Geschick, daß gerade die jüngere Kritik, die aus der neuen Richtung der Ästhetik und der Philosophie überhaupt ihren Ursprung nahm, dazu gelangte, das Gedicht Dantes in einer ganz andern Weise zu beurteilen, als man dies bis dahin bei ihm wie beim Faust zu tun pflegte: nämlich den moralischen, allegorischen, mystischen Sinn zugunsten des alleinigen »buchstäblichen« aufzugeben, es nicht mehr als philosophisches und theologisches Lehrgerüst zu betrachten, sondern als ein Werk leidenschaftlicher Eingebung, als dramatisch oder lyrisch. Daher wäre man versucht, zu sagen, das, was Goethe und die unendliche Schar seiner Nachtreter erstrebt hatte, in Nachahmung Dantes oder wetteifernd mit ihm, sei gerade das nämliche gewesen, was die Kritik im Gedicht Dantes als nebensächlich beiseite zu schieben sich

[1]) Dies hat Theodor Vischer (Goethes Faust, Neue Beiträge, Stuttgart 1875, S. 133, 368—369) wohl eingesehen, vielleicht auch durch die Unterredungen, die er in Zürich mit De Sanctis hatte (vgl. des letzteren Lettere da Zurigo, Neapel 1914, S. 20—30).

anschickte: »die Welt gedachter Absichtlichkeit« (mondo intenzionale), wie es unser De Sanctis genannt hat.

Auch bei »Wilhelm Meister«, genauer gesagt, in den »Lehrjahren«, hatte man seit langer Zeit eine Umarbeitung verstandesmäßiger und absichtlicher Art vermutet, ähnlich jener, der der erste Faust unterzogen worden war; man bemerkte Unterschiede in Stil und Schönheit zwischen den ersten und den letzten Büchern, äußerliche Verzahnungen, vielfach Unzusammenhängendes und Widersprechendes. Ein günstiges Geschick hat es gefügt, daß auch in diesem Falle der erste Entwurf wiedergefunden worden ist. So wie wir seit einigen Jahrzehnten den »Urfaust« besitzen, so haben wir nunmehr den »Urmeister«, betitelt: »Wilhelm Meisters theatralische Sendung«[1]); er bringt eine neuerliche und tatsächliche Bestätigung der Ergebnisse, die schon von der inneren Kritik erzielt worden sind.

Was war diese »theatralische Sendung«? Keineswegs die Bejahung des Lebens, das in der Kunst gesucht wird, der Begriff der Kunst als Religion, nach phantasiereichen Erklärungen, wie sie heute beliebt sind, sondern für jeden, der, gleich uns, lediglich an den »Buchstabensinn« aller Dichtwerke glaubt, nichts anderes als ein Buch, durch das sich in einem Menschen, der von klein auf der Bühne und Bühnendichtung zugewendet war, das Werk der Gründung einer nationalen deutschen Schaubühne verkörpern sollte. Darum ist dieses Buch die erdichtete Biographie des vorgeblichen Gründers, des Helden der »theatralischen Sendung«, eben Meisters; es erzählt sein Familienleben, die ersten Regungen seiner Liebe zur Bühne, die sich in dem Puppentheaterchen zeigen, das der kleine Wilhelm spielen läßt, weiter, wie er als junger Mann das öffentliche Theater und die Gesellschaft von Schauspielern aufsucht, die Liebschaften und Abenteuer, die sich daran knüpfen,

[1]) Die Handschrift, in Zürich bei den Nachkommen einer Freundin Goethes wiedergefunden, wurde von H. Maync veröffentlicht (Stuttgart und Berlin, bei Cotta, 1911).

seine Laufbahn als Schauspieler und Bühnenleiter selbst, seine Erörterungen über die engere Kunst, die Auffassungen, die er von aufzuführenden Werken vorbringt. Als Goethe jedoch an einen bestimmten Punkt gelangt war, der kaum erst den Beginn der »Sendung« kennzeichnet, unterbrach er die Arbeit und ließ die Handschrift Jahre hindurch liegen. Vielleicht war sein Anteil an der zu gründenden deutschen Nationalbühne verraucht oder gemindert, jedenfalls konnte das Buch nicht weiter gedeihen und zum Abschluß kommen, weil seine Anlage selbst fehlerhaft war. Eine »Sendung«, sei sie nun literarischer, wissenschaftlicher oder politischer Art, ist etwas geschichtlich Wirkliches und kann nicht auf bloß erfundenen Grundlagen aufgebaut werden; man versteht die Erinnerungen eines Carlo Goldoni, der die Sendung, das italienische Lustspiel umzugestalten und zu erneuern, auf sich nahm, ja auch jene seines Widersachers und Nebenbuhlers, des absonderlichen Wiedererweckers der Feenmärchen und der Hanswurstkomödie, Carlo Gozzis; aber die Erinnerungen eines Wilhelm Meister sind unverständlich, da er ein bloßer Name bleibt, wie seine Werke eine bloße Versicherung oder höchstens Pläne von Werken sind, die für geschrieben oder noch zu schreiben ausgegeben werden, aber in Wirklichkeit niemals vorhanden waren.

Was sind dagegen die »Lehrjahre«, die von Wilhelm Meister gesammelten Erfahrungen, in die Goethe, vierzehn Jahre später, seine Handschrift umarbeitete und fortsetzte? Ein Buch, das von einem neu erfaßten und ganz anders gearteten Gedanken beherrscht wird, wie nämlich — er selbst hat das ausgesprochen — der Mensch sich häufig in dem versucht, wozu ihm die wahre und tiefe Naturanlage fehlt, obwohl er sie zu besitzen glaubt, wie er, durch allerlei Irrwege hindurch, zu einem unschätzbaren Gut hingeleitet wird oder — so schließen die »Lehrjahre« —: »es ging ihm wie Saul, dem Sohne Kis', der da auszog, die Eselinnen seines Vaters zu suchen und ein Königreich fand«. So erwirbt Meister,

der ausgegangen war, die Schaubühne zu begründen, mannigfache gefühlsmäßige und sittliche Erfahrungen, lernt viele und sehr verschiedenartige Leute kennen und findet schließlich von einem undeutlichen und ungeeigneten Kunstideal aus den Weg ins tätige und schaffende Leben. In seiner Anlage ist also das Buch ein Erziehungsroman, was an sich einen begrifflichen Widerspruch enthält; denn obgleich in jener Zeit tatsächlich viele Erziehungsromane verfaßt wurden, so waren sie doch eben Erziehungslehre, nicht Dichtung, erhielten ihren Wert durch die in ihnen niedergelegten Gedanken, nicht durch die künstlerische Form, die von außen hinzugebracht und ausgeklügelt erscheint; während Goethe, der Künstler, mittels einer erzieherischen Idee ein Kunstwerk schaffen und ihr künstlerische Eingebungen anpassen wollte, die mit einer andern, von ihm indessen aufgegebenen Absicht niedergeschrieben worden waren, etwas, das ihm unmöglich glücken konnte, auch wenn es ihm in der Tat — was nicht der Fall war — ein neues dichterisches Motiv hätte liefern können. Freilich behält sein Versuch, der Roman mit erzieherischer Absicht (wie der andere, die Dichtung auf philosophischer Grundlage), Bedeutung für die Geschichte der Literatur, weil er in weitem Umfang aufgenommen und nachgeahmt worden ist, von deutschen und nichtdeutschen Künstlern, worunter sich einige Werke befinden, die nicht sowohl durch den Leitgedanken und die allgemeine Anlage als durch einzelne Teile bemerkenswert sind. Die letzte Arbeit dieser Art entstand auf französischem Boden als Werk eines Schriftstellers, dessen Einbildungskraft gern im klassischen Deutschland weilt; es führt den Namen Jean Christophe.

Als Goethe sich jenen Gedanken in den Kopf gesetzt hatte, stutzte er die Handschrift der theatralischen Sendung zu und paßte sie dem neuen Entwurf an; die erste Wirkung davon war, daß die von ihm geschaffenen Ereignisse und Gestalten durch den Widerschein jenes Gedankens in falsche Beleuchtung kamen. So wurde zum Beispiel die kleine

Schauspielerin Marianne zu einem außergewöhnlichen Wesen in ihrer Verzweiflung, in ihrer Reue, in ihrem Tod aus Kummer, während sie einem Sohne Wilhelms das Leben gibt. Mignon wurde in eine romantische Vorgeschichte verwickelt, blutschänderischer Liebe eines italienischen Mönchs — als der nunmehr der alte wandernde Harfner erscheint — entsprossen. Wo die schon geschriebenen Blätter der Umformung widerstrebten, wurden sie ironisiert, und die lange Erzählung von Wilhelms Kindheit und von seiner Neigung zum Puppentheater ward ihm selbst in den Mund gelegt, an einem seiner Liebesabende mit Mariannen, die während des eintönigen Berichtes dieser sie langweilenden Geschichte einschläft. Nachdem die Darstellung der ersten Bücher derart feste Gestalt gewonnen hatte — sie schienen trotzdem schon den ersten Lesern und Beurteilern, ohne daß sie den eigentlichen Grund anzugeben vermochten, nicht im Verhältnis zu dem übrigen und allzusehr mit Theaterangelegenheiten überfüllt —, wurde die Fortsetzung in ganz verschiedener Art weitergeführt, mit allerhand Versatzstücken und Erfindungen der volkstümlichen Romane: wunderbaren Geheimgesellschaften, Wiedererkennungen, Liebschaften mit hehren Frauen und so fort, das alles mit Ansprüchen auf moralisches Gleichniswesen. Aber die gleichen Personen erscheinen nur in ein anderes gesellschaftliches Mittel versetzt und in neue Ereignisse hineingestellt; so bekommt das Ganze ein Aussehen, als handle es sich um das Werk eines Fortsetzers, eines Rhapsoden, fast möchte man mitunter sagen, eines Giovanni Rosini, der die meisterliche Darstellung eines Alessandro Manzoni fortführen will. Mitten hinein sind die »Bekenntnisse einer schönen Seele« gepfropft, eine Seelenschilderung, die keinerlei Zusammenhang mit dem Roman hat, in den sie in der Weise eines Kaufmanns eingefügt ist, der seine Ware aufstapelt, wo und wie er nur kann: ein Verfahren, das Goethe leider in späteren Jahren allzuoft angewendet hat, namentlich in Wilhelm Meisters Wanderjahren. Die Weiterführung und

Umgestaltung war also mühsam und künstlich, und der Urheber hatte denn auch das Gefühl, in einem »Labyrinth« umhergetrieben zu werden, aus dem ihm der Ausgang trotz des leitenden Fadens der »Idee« ungewiß erschien. Auf der andern Seite freilich darf man nicht annehmen, daß dies alles lediglich zum Nachteil der Kunst geschah, nicht allein, weil Goethe, bei der Rückkehr zu seiner Schöpfung, deren jugendlichen Stil er veränderte, sie straffer, wenn auch manchmal weniger reich und ursprünglich gestaltete, sondern auch, weil er bei der Kürzung manche Teile anders entwickelte, vor allem einige Charaktere besser in Tätigkeit setzte, die früher bloß angedeutet und beschrieben waren.

Derart also kann man das Verhältnis zwischen der »Sendung« und den »Lehrjahren« keineswegs als das zwischen Entwurf und endgültiger Ausführung betrachten — wie z. B. bei den beiden Fassungen von Manzonis Roman, den »Sposi promessi« gegenüber den »Promessi sposi« —, sondern als ein anderes, ungleich mehr verwickeltes, das zwischen Entwurf und einer Ausführung, die jenen wesentlich ändert, zum Teil schlechter, zum andern Teil aber besser macht. Das, was wir früher ein günstiges Geschick genannt haben, die Auffindung des »Ur-Meister«, verursacht uns doch einige Anstrengung, manche Verlegenheit; denn wir sind gezwungen, zwei Schöpfungen zu betrachten, die ähnlich und doch ganz verschieden sind, deren jede ihre eigenen Vorzüge und Mängel hat; wir sehen uns gleichsam »zwischen zwei voneinander entfernte und gleichmäßig reizende Speisen« (Dante, Par. 4, 1) gestellt, ein weites Feld für die gewissenhafte Kritik, die sich mit liebevoller Treue in die Einzelheiten vertiefen und das Schwanken der künstlerischen Leitgedanken in der einen und in der andern Fassung aufzeigen kann.

Hier jedoch, wo bloß die Hauptpunkte berührt sein sollen, müssen wir uns bescheiden; beiseite und auf dem gebührenden Ehrenplatz lassen wir alle die kritischen Ab-

schweifungen des Romans, darunter die berühmte über den Hamlet, die zahlreichen, köstlichen, weltklugen Betrachtungen sittlicher Art, desgleichen auch alles grob Romanhafte, gleichviel ob sinnbildlich oder gleichnisartig gemeint. Wir versagen uns auch, auf das Spiel mit feingesponnenen begrifflichen Deutungen einzugehen; nur das künstlerische Wesen des ersten wie des zweiten Meister geht uns hier an; nicht sowohl, wie es sich in den Gestalten einer gesellschaftlich und geistig höheren Welt ausdrückt, die schon in den ersten Büchern angedeutet, in den letzten entwickelt sind, jedoch zumeist schemenhaft oder übersteigert, als vielmehr in den Gestalten der Bühnenwelt, einer zweideutigen, kümmerlichen Welt, jener »schlechten Gesellschaft«, in der Meister sich durch einige Zeit bewegt hat.

In dieser »schlechten Gesellschaft«[1]) hat sich ja auch der junge Goethe einstens gefallen, zum mindesten mit seinem Gefühl und seiner Einbildungskraft; seine Gretchen und Klärchen stammten von da, wie nunmehr die Mariannen und Philinen. Das sind Frauen, die das gerade sittliche Gegenteil Lottens sind, ihrer Sinnlichkeit ganz hingegeben und von ihr umstrickt; bei welcher Gelegenheit auch auf die psychologische Erklärung, die Goethe vom Wesen Ophelias gibt, hingewiesen sein mag: er hebt den sinnlichen Unterton in jener Liebeseinfalt hervor, die im Wahnsinn, als die Schleier der Scham fallen, sich in ihrer wahren Natur enthüllt; eine Deutung, die übrigens wie die des Hamlet selbst, mehr sittliches denn literarkritisches Gepräge hat, auch wohl mehr zur Kenntnis von Goethes als von Shakespeares Sinnesart beiträgt. Aber Gretchen rang sich zur Erlösung durch, indem es Schuld und Verbrechen, in die es ver-

[1]) Man vergleiche das 76. der »Venezianischen Epigramme«:
Hast Du nicht gute Gesellschaft gesehen? Es zeigt uns dein Büchlein
Fast nur Gaukler und Volk, ja was noch niedriger ist.
Gute Gesellschaft hab ich gesehen, man nennt sie die gute,
Wenn sie zum kleinsten Gedicht keine Gelegenheit gibt.

strickt ward, sühnte; Klärchen, ganz in anbetende Hingabe für ihren Egmont versunken, dann mutig das Volk zu den Waffen rufend, und um ihrer Liebe willen sterbend, war derart aufgefaßt, daß ihr die Verklärung zu einer Heiligen oder einer Freiheitsgöttin wohl anstand. Die Frauen des »Meister« sind dagegen viel kleineren Wuchses, schwächlicher in ihren Leidenschaften, wie in ihrer Schuld und in ihrem Leid, sie gehören nicht in das Trauerspiel, sondern bald in das Lustspiel, bald in das anspruchslosere bürgerliche Rührstück. Sie verdienen auch Nachsicht, da sie einmal so sind, und immer so bleiben werden, da keine Kräfte in ihnen wirksam sind, die zu gewaltsamem Gegensatz treiben; und so sind sie auch wirklicher Bekehrung nicht zugänglich. Was kann man von der armen Marianne verlangen, mit ihrer Vergangenheit von Leichtsinn und Sich in die Dinge schicken, die von ihrem bretternen Thron, von der Bühne des Provinztheaters herab, dem unerfahrenen Wilhelm Feuerblicke zuschleudert, genau so wie allen andern Männern, eben weil dies ihre Gewohnheit, ihre Aufgabe, ihre Lust ist? Wilhelm verliebt sich denn auch in sie, setzt sein ganzes Leben, Gegenwart und Zukunft für diese Liebe ein; Marianne gibt sich ihm, erwidert seine Liebe, so wie sie sie eben versteht, da sie anderes nicht kennt. Es will schon viel sagen, daß sie, als sie sich für ein ehrbares Mädchen gehalten und als solches verehrt sieht, sich bald über sich selbst täuscht, indem sie wohlgefällig in diesen ihr vorgehaltenen Spiegel schaut, bald aber in ihrem Herzen Gewissensbisse empfindet über das, was sie in Wirklichkeit ist, wie darüber, daß sie den Geliebten, den sie achtet und ehrt, derart in seiner Täuschung einwiegt; und als dieser, nachdem er ihr die eigene schuldlose Kindheit und Jugend, ganz seinen Kunstträumen hingegeben, erzählt hat, nun sagt: — Jetzt erzähl mir dein Leben — da schweigt Marianne, lenkt das Gespräch ab, denn sie errötet innerlich und wird von einer feinen Pein ergriffen. Denn die Gefahr ist ihr keineswegs unbekannt — und sie wird ihr auch

gleich vor Augen geführt —, der sie sich und Wilhelmen aussetzt durch das heimliche Verhältnis während der Abwesenheit des andern Liebhabers, der ältere Rechte auf sie hat; aber sie beeilt sich, den Schatten zu verscheuchen, und erheitert sich wieder, in dem Bewußtsein, daß sie ja noch vierzehn Tage der Freiheit vor sich hat, eine Ewigkeit für ihr enges Denkvermögen. Als aber dann dieser Zeitpunkt und damit die Gefahr sich nähert, hilft sie sich in anderer Weise, indem sie sich ganz in die erfahrenen Hände der alten Barbara gibt, die ihr schon zwischen den Klippen des Doppelverhältnisses durchhelfen wird. Freilich sieht Wilhelm, als der Betrug aufgedeckt ist, sein ganzes schönes Gebäude zusammenbrechen, wie — nach Goethes eigenem Ausdruck — ein Feuerwerk, das vorzeitig in Brand gerät und unordentlich durcheinander zischt und saust; er verfällt in Krankheit. Aber sein Leiden steht zur Schuld Mariannens in keinem Verhältnis, wohl aber zu seiner eigenen Unerfahrenheit; und es ist kein Wunder, wenn er auch später Mariannen nicht verabscheuen kann, Zärtlichkeit für sie bewahrt, und, ohne sie zu suchen, doch immer den Wunsch hegt, sie wiederzusehen.

Was kann man vollends von der blonden Philine verlangen, dem eigenwilligen, anmutigen, herausfordernden, schlüpfrigen Geschöpf, gleich aufgelegt, zu geben, wie zu fordern und zu nehmen, jederzeit bereit, sich ohne viel Bedenken aus der Schlinge zu ziehen, die sich unbekümmert zeigt, wie sie ist, aber auch, wenn's Not tut, die Unschuldsmiene eines bescheidenen braven Mädchens aufzusetzen weiß? Von den beiden Seiten des Natürlich-Weiblichen — es sind, wie man weiß, das mütterliche und das Weib als Geschlechtswesen — ist in Philine nur eine entwickelt, sie zeigt das Geschlechtswesen im freien Zustand, ohne Mischung und Milderung, darum kann Laertes, obwohl sein Leben durch die Untreue einer Frau gebrochen worden ist, nicht umhin, sie zu bewundern: »Sie ist (sagt er) nichts weniger als sittsam, nur daß sie keine Heuchlerin ist. Ich liebe sie

deswegen, ja, ich bin ihr Freund, weil sie mir das Geschlecht so rein darstellt, das ich zu hassen so viel Ursache habe; sie ist mir die wahre Eva, die Stammutter des weiblichen Geschlechts; so sind alle, nur wollen sie es nicht Wort haben.« Nur einmal noch geschieht in den letzten Büchern ihrer Erwähnung, und diese nimmt sich wie eine heitere Glosse des Dichters zu seinem eigenen Geschöpf aus. Philine, ach, ist schwanger geworden! Welche Demütigung! Sie konnte nicht ärger bestraft werden, als daß auf einmal, an ihrer Person, die andere Seite des Weiblichen zur Geltung kommt. Aber das Neugeborene — fügt der hinzu, der die Sache erzählt — wird sich zu Tode lachen.

Marianne, die in der Inbrunst, in der Zärtlichkeit ihrer Neigung zu Wilhelm ihr gutes Herz enthüllt; Philine, der Falter, der von Blume zu Blume gaukelt, und im Grunde harmlos ist, beide sind in ihrer Art anziehend und liebenswert. Die strenge Tugend hat keine Macht über sie, und kann sie nicht verdammen. Ihr Reiz verblaßt nur vor andern Idolen der Einbildungskraft, vor Wesen, die in anderer Weise liebenswert sind, vor schönen, adeligen, ziervollen Frauen, wie der geheimnisvollen Amazone oder der Gräfin, mit dem Zauber ihrer Gewänder und Juwelen: »wenn Minerva ganz gerüstet aus dem Haupte des Jupiters entsprang, so scheint diese Göttin in ihrem vollen Putze aus irgend einer Blume mit leichtem Fuße hervorgetreten zu sein«. Wenn Wilhelm Philinen sich um Damen, gleich dieser, bewegen, ihnen die Hand küssen, mit ihnen plaudern sieht, so hat er das Gefühl einer Entheiligung, die sich durch die Berührung eines so unreinen Geschöpfes mit andern in ihrer Reinheit so überlegenen vollzieht — obwohl auch dies vielleicht nur ein Spiel seiner Phantasie ist.

Viel volkstümlicher, aber in Wirklichkeit künstlerisch minder wirklich und vollendet als Marianne und Philine, ist Mignon, auch sie eine Begegnung in der »schlechten Gesellschaft«, in einer Truppe von Seiltänzern: Mignon,

das braune Kind, von unbekannten Eltern, aus der Ferne gekommen, unter rätselhaften Umständen, die in ihrem Antlitz, in der gebrochenen Rede, in ihrer Tracht, in ihrem abergläubischen Religionsempfinden die Erinnerung, in ihren Handlungen und Liedern das Heimweh nach der sonnigen Erde zur Schau trägt, nach dem Land, wo die Zitronen blühen; Mignon, die, niemals liebkost, wohl aber immer mißhandelt und geschlagen, sich Wilhelmen zuwendet, der sie verteidigt und in seine Obhut genommen hat, zu dem sie eine schweigende, eifersüchtige und unbewußte Liebe hegt, eine Liebe, die gleicherweise Dankbarkeit und Bedürfnis nach einem Herrn ist. Aber Mignon, so zaubervoll in ihrem Erscheinen, mußte, nach der Natur der Eingebung, die sie geschaffen hatte, auftreten und verschwinden, gleich der andern wundervollen Gestalt des alten Harfners; es war vielleicht ein Kunstfehler, beide durch den ganzen Roman mitzuschleppen, und ein noch viel größerer, in den letzten Büchern ihre vielverschlungene Vorgeschichte zu enthüllen, die, so ungewöhnlich und verwickelt sie ist, doch, statt es zu erhöhen, das Gefühl des Wunderbaren und der schwebenden Erwartung mindert, von dem diese Gestalten umwittert werden.

VIII.
Fragmente und Hymnen.

Außer dem Faust bildete zeitweise eine andere Gestalt, nicht aus deutscher Sage, sondern aus der klassischen Mythologie der Alten stammend, das Sinnbild, in dem der junge Goethe sich selbst erlebte: Prometheus. Doch hat er das Drama, das er mit diesem als Helden begonnen hatte, niemals zu Ende geführt, nur ein Bruchstück in zwei kurzen Akten oder vielmehr Entwürfen zu solchen ist erhalten. Weshalb vollendete er es nicht? Vielleicht sieht

man in dem Umriß dieser Szenen selbst die Schwierigkeit und das Hindernis, das sich der Vollendung entgegensetzte, nämlich den Zwiespalt zwischen dem Empörer Goethe und Goethe dem kühlen Beurteiler der Empörung. Prometheus will, in entschlossenem Stolz, fürder mit den Göttern nichts mehr gemein haben, sein eigenes Reich nicht länger mit ihnen teilen und als Lehen von ihnen nehmen, von ihnen, die unvermögend sind, ihm Himmel und Erde in die Hand zu geben und sich aus eigener Machtvollkommenheit darein zu teilen, Untertanen des Schicksals, die sie gleich ihm sind. Er ist bedacht, seine Statuen zu bilden, denen Minerva, die ihrem eigenen Willen, nicht dem der übrigen Götter folgt, Leben einhaucht; er geht daran, die menschliche Gesellschaft auf Erden zu begründen, Arbeit, Eigentum, Rechtspflege und Ehe. Aber wer sind denn diese Götter, gegen die er sich empört? Was bedeuteten sie für Goethe? Schatten menschlichen Denkens? Gegen Schatten kämpft man aber nicht, mit ihnen ist weder Kampf noch dramatisches Auseinandersetzen möglich, als ginge es um lebenswirkliche Personen. Sind es Wesen, die eine tatsächliche Macht verkörpern, die Prometheus verabscheut, aber nicht in Ewigkeit verabscheuen kann, mit denen er sich schließlich doch einigen muß? Jupiter antwortet dem Merkur, der, um ihn zur Rache und Strafe zu bewegen, von dem Hochverrat Minervas berichtet, von dem jubelnden Menschengewühl, das die Erde bevölkert: die Menschen sind da und müssen da sein, sie vermehren die Zahl seiner Diener, wohl ihnen, wenn sie sich seiner väterlichen Leitung überlassen, wehe, wenn sie seinem Herrscherarm widerstreben. Und da der getreue Bote sich beeilen will, den neuen Geschöpfen diese guten Worte zu überbringen, spricht der Gott, weise, heiter, gütig, voll lächelnder Milde:

> Noch nicht! In neugeborner Jugendwonne
> Wähnt ihre Seele sich göttergleich.
> Sie werden dich nicht hören, bis sie dein
> Bedürfen. Überlaß sie ihrem Leben!

Wurde dieser Leitgedanke weiter entwickelt, so lag es nahe, daß sich die Begeisterung für Prometheus in Ehrfurcht vor Jupiter wandelte, eben um dieser Weisheit und dieses Maßes willen; daran litt vielleicht das Drama Schiffbruch und blieb in den Bruchstücken, die wir besitzen, stecken. Von höchster Schönheit ist in ihnen unter anderm die Schilderung des ersten Erlebens des Todes auf Erden — Pandora, die ihre Tochter Mira sterben sieht — und die Darstellung des Todes als eines höchsten Überschäumens des Lebens und als eine Wiedergeburt, wie dies Prometheus ausspricht.

Aus dem liegen gelassenen Entwurf zog Goethe einen kurzen, kraftvollen Gesang, in dem sein wahrer jugendlicher Prometheus lebt, nicht jener, der von Zeus gebändigt wird und sich mit ihm versöhnt, sondern der die Nutzlosigkeit der Götter behauptet, wie die Macht, Fülle und Selbstherrlichkeit menschlichen Lebens:

> Wer half mir
> Wider der Titanen Übermut?
> Wer rettete vom Tode mich,
> Von Sklaverei?
> Hast du nicht alles selbst vollendet,
> Heilig glühend Herz?
> Und glühtest, jung und gut,
> Betrogen, Rettungsdank
> Den Schlafenden da droben?

Auch von einem andern unvollendeten Drama, dem Mahomet, sind Entwürfe und ein paar Bruchstücke übrig: sehr bedeutend darunter der Gesang, den der Prophet anstimmt, großartig in seinem lyrischen Ungestüm; er feiert das Wachsen, Ausbreiten und den Sieg seiner Lehre in der Zukunft unter dem Bilde des Quells, der aus dem Felsen bricht, ohne Aufhalten durch die blühenden Gefilde eilt, vielfältige Zuflüsse in sich aufnehmend, sich zum majestätischen Strom erweitert und endlich in den Ozean mündet.

Von der gleichen gewaltigen Eingebung getragen sind auch andere Gesänge dieser Zeit, so der »Wanderer«,

»Wanderers Sturmlied«, »Ganymed«, »An Schwager Kronos«, »Seefahrt«, sowie die Dichtungen: Künstlers Erdenwallen und Apotheose; während die Szenen des Satyros und einige kleinere Versuche der satirischen Laune, die wir schon an Goethe bewunderten, die Zügel schießen lassen, und das Bruchstück des »Ewigen Juden« seine Vorliebe für altertümliche Formen zeigt, die auch im Faust bemerklich wird und ihm gleicherweise Hans Sachsens poetische Sendung sowie anderes eingab. Aber von diesem altertümlichen, bald fratzenhaften, bald launigen, bald satirischen Ton heben sich im Ewigen Juden Züge tiefster Poesie ab, namentlich in der Darstellung von Christi Rückkunft auf die Erde, dreitausend Jahre nach seinem Kreuzestod; dort sind die schmerzliche Wollust und der wollüstige Schmerz menschlicher Leidenschaften in gewaltiger Weise geschildert:

Wie man zu einem Mädchen fliegt,
Das lang an unserm Blute sog,
Und endlich treulos uns betrog:
Er fühlt in vollem Himmelsflug
Der irdischen Atmosphäre Zug,
Fühlt, wie das reinste Glück der Welt
Schon eine Ahnung von Weh enthält . . .

Weiter der Gegensatz und die Paarung, in der sich die menschlichen Dinge darstellen, als von Ordnung und Irrtum, Reinheit und Unreinheit, von Gutem und Bösem:

O Welt! voll wunderbarer Wirrung,
Von Geist der Ordnung, träger Irrung,
Du Kettenring von Wonn' und Wehe,
Du Mutter, die mich selbst zum Grab gebar,
Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war,
Im Ganzen doch nicht sonderbar verstehe,
Die Dumpfheit deines Sinns, in der du schwebtest,
Daraus du dich nach meinem Tage drangst,
Die schlangenkreisige Begier, in der du lebtest,
Von ihr dich zu befreien strebtest,
Und dann, befreit, dich wieder neu umschlangst;
Das rief mich her aus meinem Sternensaal . . .

IX.
Geschichtliche und sittliche Dramen.

Alles, was wir bis jetzt betrachtet haben, waren Gedanken und Schöpfungen einer hohen Dichtung, die man seit langer Zeit in Europa nicht mehr vernommen hatte, nach Tasso, Shakespeare, Cervantes und den beiden großen Tragikern Frankreichs. Mit »Götz von Berlichingen« hatte Goethe dagegen eine andere Art von Werken versucht, die man mehr als der eigentlich poetischen, der »Unterhaltungs«literatur beizählen könnte. Auch was den Götz anlangt, muß man sich von den Vorurteilen freimachen, die von den Neigungen der Zeitgenossen bis zu uns herab wirken; diese erblickten ja darin eine neue Betätigung des unstillbaren Dranges der Deutschen nach Freiheit und Wahrheit, die Auflehnung gegen große und kleine Fürsten: ein Vorurteil, daß sich jetzt noch zäh in den törichten Verherrlichungen eines Übervölklertums erhält, mit denen dieses an sich ziemlich schlichte Schauspiel bedacht wird. Götz ist Schillers Räubern nicht gleichzusetzen; Goethe konnte ihm nicht jenen Atem der politischen Leidenschaft und Empörung einhauchen, der ihm stets mangelte, auch damals, als er noch jung und feurig war. Er las die Selbstschilderung des kleinen Standesherrn und Kriegers, der zur Reformationszeit gelebt hatte, begeisterte sich an den Schicksalen und Sitten, die hier vorgeführt waren, und machte sich daran, sie darzustellen, bühnenmäßig zusammengedrängt, nach dem Vorbild der englischen Geschichtsdramen Shakespeares. Es war Anteil am Geschichtlichen und literarische Neigung, die sich an etwas allgemein Menschliches anzulehnen trachtete, wodurch die Darstellung vergangener Schicksale und Bräuche wieder Leben empfangen sollte; dies Etwas bot sich dem Dichter in dem allgemeinen Gegensatz von Gut und Böse, im Widerstreit zwischen Ehrenmännern und Schurken, zwischen Gut- und Schlimmgeartetem. Götz, der Wackere,

Mannhafte, Redliche, Urväterschlichte, ist wohl eine herzliche Gestalt des alten, halbbarbarischen Deutschland, gehört aber auch allen Zeiten an; er erscheint in einem Kreise anmutender Gestalten, der Gattin mit dem festen, männlichen Herzen, der zartsinnigen Schwester, der treuen Freunde, wie Sickingens, der von ihm begeisterten und anhänglichen Kriegsleute, wie Georg und Lerse. Ihm gegenüber stehen der üppige und niedrig-verschmitzte Bischof, die teuflische Adelheid, die verächtlichen Kommissäre und Söldnerscharen der Fürsten und des Reiches, stehen die Schwachmütigen, die bald mit ihm, bald wider ihn sind, die das Gute sehen und dem Schlechten folgen, zum eigenen Schaden und zu dem der andern, gleich Weislingen. Den Hintergrund bilden die Kämpfe und Bewegungen jener Zeiten, die Einführung des römischen Rechtes und das Aufkommen der neuen Rechtsgelehrten in Deutschland in der Figur des Olearius; die Mönche, die der Klosterträgheit satt sind, in der Figur des Bruders Martin; der Hof eines fürstlichen Bischofs, unwissend und sinnlich, ganz jenen Prälaten ähnlich, die Erasmus verspottet hat; der Bauernaufstand; das geheimnisvolle Volksgericht der heiligen Feme, und so weiter. Es ist schon das übliche Gerüst des späteren Geschichtsromans, freilich in der Hand eines reichbegabten Künstlers mit ernster und scharfer Geistesanlage: Darstellung von Ereignissen, Sittenbilder, Vorführung anheimelnder Menschenwesen; es ist bekannt, daß Walter Scott, der Begründer oder wenigstens der große Verbreiter dieser Dichtungsart, seine Laufbahn gerade mit einer Übersetzung des Götz begonnen hat. Aber da Unterhaltungsstoff solcher Art an sich noch keineswegs Poesie ist, so ist die wahre und echte Poesie in diesem Schauspiel spärlich vertreten, und in erheblichem Maße wird sie nur der herausfinden, der sie mit jeglichem andern Ding, das unsern Anteil weckt, zu verwechseln gewohnt ist. Übrigens wird dieses Urteil, das vielen allzu streng erscheinen wird, unwillkürlich von der alltäglichen Beobachtung gestützt, daß im Götz ein eigentlicher Knotenpunkt der Handlung und eine wirkliche Katastrophe fehlen; er ist keine »Tragödie«, sondern eine »dramatisierte Geschichte« oder eine für die Bühne eingerichtete Lebensbeschreibung.

Derselben Gattung gehört der »Egmont« an; nur daß die Anlage der sittlichen Charaktere hier viel mannigfaltiger und verwickelter ist als in dem reinen Gegensatz von Gut und Böse des vorhergehenden Dramas. Auch im Egmont ist der geschichtliche Hintergrund höchst lebendig und scharf umrissen, in den Leidenschaften und Stimmungen des niederländischen Volkes, nach den verschiedenen Wesensarten und Lebenslagen unterschieden, ebenso in den einheimischen Herren, im besonderen wieder in Egmont und Oranien, wie in den Personen des feindlichen Lagers, der Regentin, ihrem italienischen Geheimschreiber, im Herzog von Alba und den Spaniern als Vollziehern seines Willens. Mit großer Feinheit hat Goethe die politischen Dinge erfaßt, obgleich ihm die Leidenschaft dafür fehlte; darum nahm er nicht entschlossen Partei, sondern bequemte sich gerne mittleren Lösungen an, als ein Wohlgesinnter, der das Ruhige nicht allzu aufgeregt zu sehen oder, falls es schon einmal aufgestachelt ist, bald wieder zur Ruhe zurückgebracht wünscht. So haben die Personen dieses Stückes insgesamt Recht: die Leute aus dem Volk, die niederländischen und die spanischen Vornehmen, Margarete von Parma und der Geheimschreiber Machiavell, der Herzog von Alba und der Prinz von Oranien, da jeder mit sich selbst und der Rolle, die ihm im Plane der Geschichte zugefallen ist, verbunden bleibt; vielleicht, daß gerade der Held selbst, Egmont, am wenigsten Recht hat, da er schwierige Verhältnisse in leichter Art nehmen, den Knoten mit Wohlwollen, Großmut und offener Rede lösen will, aber auch er ist liebenswert, er, der auf seine Weise Recht hat, und der, lebte er nur in milderen Zeiten, ließe man ihn gewähren, das Gute für sich und alle andern

erwirken würde. Der Herzog Alba, dem es später — ein wenig auch diesem Schauspiel Goethes zuliebe — bestimmt war, als grimmiger Gewaltmensch in so vielen guten und schlechten Zweckdramen zu erscheinen, wird uns hier, dank der goethischen Sachlichkeit, verständlich und achtenswert; so wie ihn Margarete von Parma schildert, im Staatsrat, den Gemäßigten, Klugen und Milden gegenüber: »Da sitzt aber der hohläugige Toledaner mit der ehrnen Stirne und dem tiefen Feuerblick, murmelt zwischen den Zähnen von Weibergüte, unzeitigem Nachgeben, und daß Frauen wohl von zugerittenen Pferden sich tragen lassen, selbst aber schlechte Stallmeister sind . . .« Der Egmont ist mehr eine geschichtliche und psychologische Studie als eine Dichtung; die schwächsten Rollen sind darin — wenn auch mit größter künstlerischer Meisterschaft ausgeführt — diejenigen der ausgeprägt lyrischen Gestalten: Klärchen, die kleine Geliebte des großen Egmont, und Ferdinand, der Sohn des Herzogs von Alba, der Egmont liebt und bewundert, aber gezwungen ist, am Verderben seines vielgeliebten Helden teilzunehmen, leidender Zuschauer zu sein. Vollends die größten Zweifel erregt die Schlußszene: Egmonts Traum im Kerker, der ihm die Freiheit mit den Zügen Klärchens erscheinen läßt. Dieses selbst und Ferdinand sind einigermaßen »konstruiert«, nicht aus sich und durch sich selbst vorhanden, sondern beide, das Mädchen aus dem Volk und der Sohn des Feindes, um den Zauber, den Egmont ausübt, an ein paar Beispielen handgreiflich zu machen.

Sind die übrigen Personen die eines Geschichtsbuches, so müssen diese beiden in Wahrheit, das heißt in verkleinerndem Sinne, »Theaterrollen« genannt werden. Und wenn um sie viele Tränen vergossen wurden und noch werden, so will das nichts besagen, ja bekräftigt noch ihr Wesen als Theaterrollen.

Da »Geschichte« keine wirkliche Aufgabe für den Geist Goethes bedeutete, weder aufgefaßt im Sinne geschichtlichen Denkens, auch nicht was die Neuzeit anbelangt (dies wurde von der Goethekritik immer hervorgehoben, und vergebens haben einige, wie Rosenkranz, das Gegenteil zu erweisen versucht), noch in dem andern Sinne jener tätigen oder mindestens gefühlsmäßigen Teilnahme am Werden der Geschichte, die Politik ist, da ferner das Geschichtliche im Götz wie im Egmont nur als einfacher Aufputz allgemein und wesentlich menschlichen Geschehens erscheint, so kann es nicht wundernehmen, daß Goethe in seinen übrigen Stücken von ihm abrückte. Er ging darin so weit, daß er die geschichtlichen Namen, ja selbst die Eigennamen unterdrückte, so daß in dem Bruchstück der »Natürlichen Tochter« — dessen Stoff aus der zeitgenössischen Geschichte Frankreichs stammt — Zeit und Ort verschwinden und die Personen nur mit allgemeinen Namen bezeichnet sind: König, Herzog, Graf, Geistlicher, Gouverneur, Gerichtsrat usw. Aber schon im Torquato Tasso, wo noch alle Namen geschichtlicher Art sind, hat sich die Geschichte verflüchtigt und ist nicht einmal als schmückender Hintergrund geblieben. Das hat ganz zu Unrecht, namentlich bei italienischen Lesern, das Urteil hervorgerufen, das Stück sei farblos; während gerade im Gegenteil, je unscheinbarer die Ausstattung in ihm ist, desto kräftiger Gedanken und Gefühle sich abheben; immerhin ist es vielleicht nicht ganz mit Unrecht der Kälte beschuldigt worden. Sein Inhalt ähnelt dem des Egmont: Seelische Entfaltung eines Charakters oder einer Situation, aber keine aneignende Zustimmung des Dichters zu beiden, denen gegenüber er immer an seiner klaren, beobachtenden und wertenden Sinnesart festhält. Der Torquato Goethes ist mit Werther verglichen worden; jedoch liegt in dem letzten jenes zugleich Anteilnehmen und Überwinden, das eigenstes Gut der Poesie ist, während im Tasso die begeisternde Muse der begreifende, unterscheidende und urteilende Verstand sein müßte, der wohl einer überaus hohen Sendung folgt, die aber doch gerade niemals die der begeisternden Muse sein

kann. In der Gestalt Tassos wird nicht der Dichter verherrlicht, als der überwältigende und überschäumende Genius, der die Dämme des Werktaglebens durchbricht und überflutet oder aber als Mensch an ihnen zerschellt und zugrunde geht; eine Verherrlichung, die später der Romantik eigentümlich war und sich in zahlreichen Romanen, Dramen und Gemälden romantischer Art widerspiegelte. Vielleicht lag dieses Motiv im ersten Entwurf und läßt sich noch in den Anfangsszenen erkennen; aber nachdem Goethe in seiner gewöhnlichen Art die entsprechende Gemütsstimmung rasch überwunden hatte, wurde es in der weiteren Folge und im Gesamtwerk überhaupt zurückgedrängt, freilich unter manchen Reibungen und Widersprüchen. So erscheint Torquato Tasso im Verlauf des Stückes wie in der Wirklichkeit seines Lebens als ein Kranker, ein Kranker wohl durch den Gegenschlag seiner dichterischen Lebensanlage selbst, aber dennoch als Kranker; und als solcher ist er dargestellt unter weiser psychologischer, ja psychopathologischer Zergliederung. Als solchen betrachtet und behandelt ihn seine Umgebung, die sich vergebens bemüht, ihn zu heilen: der maßvolle Herzog Alfonso, der ernste Antonio Montecatino (der anfänglich im Unrecht zu sein scheint, während es sich später ergibt, daß er Recht, und mehr als Recht hat), die viel erfahrene und nicht ganz unbeteiligte Leonora Sanvitale, endlich die Prinzessin Eleonora selbst, die ihn liebt, aber doch nicht imstande ist, seine innern Stürme zu beschwichtigen, nicht einmal die äußern und offensichtlichen Ausschreitungen im Zaume zu halten. Bezeichnend ist für ihn unter anderm sein Verfolgungswahn, den Goethe als solchen darstellt, indem er sein Auftauchen, das zeitweise Beruhigen, das neuerliche, heftigere und immer mißtrauischere Zurückfallen in diesen Zustand verfolgt. So entsteht ein Werk, das man gleicherweise erheben und herabsetzen kann, je nachdem man es von der einen oder der andern Seite betrachtet, als Werk psychologischer Dar-

stellung oder als Werk der Dichtung. Sicherlich behält man aus dem Torquato Tasso die sittlichen Charaktere und die Sinnsprüche, in denen sie sich aussprechen, mehr im Gedächtnis als die Handlung und die leidenschaftlichen Szenen:

> Es bildet ein Talent sich in der Stille,
> Sich ein Charakter in dem Strom der Welt.

Oder:

> Der Mäßige wird öfters kalt genannt
> Von Menschen, die sich warm vor andern glauben,
> Weil sie die Hitze fliegend überfällt.

Ferner etwa das Lob, das Antonio der ariostischen Dichtung zollt, oder den Ausspruch Eleonorens über das Herz der Frauen und ihr Empfinden für das, »was sich ziemt«. Feinsinnige Gedanken in feinster Form ausgedrückt.

Eine viel lebhaftere innere Bewegung beseelt die »Iphigenie«, auch sie auf psychologischer Zergliederung und sittlichem Überlegen aufgebaut, und schon um dessentwillen wenig »griechisch« und höchst wenig »primitiv«, jedenfalls, trotz des äußeren Anscheins, nicht mehr als die »Phädra« Racines oder Alfieris »Myrrha«. Diese Bewegung sammelt sich in der Gestalt Iphigeniens, die die sittliche Reinheit als Wahrhaftigkeit selbst ist und allein durch diese obsiegt: Iphigenie, die Priesterin der Artemis, in Wirklichkeit aber eine christliche Heilige und Ordensschwester, die in sich und mit sich der langen Schicksalsfolge von Verbrechen, die ihr Haus, den Stamm der Atriden, umdüstert hat, ein Ende bereitet, dem von den Furien gehetzten Bruder den Frieden zurückgibt und ein neues Leben vor ihm auftut. Das erreicht sie nicht mit äußerlichen oder gar mit Zaubermitteln, wie durch den Raub des ihrer Hut anvertrauten Götterbildes oder ähnliches, sondern durch geistige Wirksamkeit und innerliche Läuterung: darum vermag sie den Weg nicht bis zu Ende zu gehen, den ihr Pylades, der völlig im Werk des Kriegers und Politikers

aufgehende Mann, vorgezeichnet hat: sie wird zurückgehalten durch ihr Bewußtwerden des Widerspruchs zwischen Mittel und Zweck. Das ist ihr Drama; und um dies kämpft sie furchtbar in ihrem Herzen. Die innere Stimme hält sie zurück; aber die Stimme des sie anspornenden Pylades ist keineswegs ohne Gewicht noch sagt sie leicht zu nehmende Dinge:

> Das Leben lehrt uns, weniger mit uns
> Und andern streng zu sein: du lernst es auch.
> So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet,
> So vielfach ist's verschlungen und verknüpft,
> Daß keiner in sich selbst, noch mit den andern
> Sich rein und unverworren halten kann.
> Auch sind wir nicht bestellt, uns selbst zu richten;
> Zu wandeln und auf seinen Weg zu sehen
> Ist eines Menschen erste, nächste Pflicht;
> Denn selten schätzt er recht, was er getan,
> Und was er tut, weiß er fast nie zu schätzen.

Wenn sie sich nicht davon mitreißen läßt, so ist es darum, weil ihre innere Stimme kein oberflächliches Vernünfteln ist und weil sie den Vernunftgründen Widerstand leistet, auch solchen, die sie selbst aufzustellen versucht wäre:

> Ich untersuche nicht, ich fühle nur.

So findet Iphigenie im kategorischen Imperativ der Wahrhaftigkeit, die zugleich Gerechtigkeit gegen die andern ist, die Kraft, diese andern ihrem Willen zu beugen, von ihnen freiwillige und geneigte Zustimmung zu erlangen; so kann sie ihr Werk der Errettung vollbringen, ohne es durch Lüge oder Unbilligkeit welcher Art immer zu beflecken.

Iphigenie ist das »Ewig Weibliche«, das auch in der Prinzessin Eleonore im Tasso erscheint, wie abermals in dem Gesange, mit dem der zweite Teil des Faust schließt: das Weibliche, das nicht das Weib- oder Frauenwesen an sich ist, sondern reine Sittlichkeit, die im vollen Bejahen menschlicher Freiheit den entscheidenden Wert besitzt.

Viel mehr als die Idee der »Schwester«, wie die Erklärer sagen, könnte man sie, theologisch gesprochen, die Jungfrau Maria nennen, die Erlöserin des Menschen, für den das kraftvolle Wollen allein in Verfolgung seines besonderen Zieles kein ausreichender und sicherer Führer ist. Trotzdem, obwohl wir vor ihr auf solche und noch andere Dinge verfallen könnten, ist Iphigenie im Drama nichts weniger als eine Idee oder ein Musterbild, sondern ein lebendiges Wesen: eines jener herrlichen Geschöpfe, die in sich eine unerhörte sittliche Kraft aufgespeichert haben; nachdem der Tod sie gestreift, haben sie für immer das Ewige in ihrem Busen aufgenommen, sind sie für die Welt, die grobschlächtige, oberflächliche Welt, abgestorben:

> Selbst gerettet, war
> Ich nur ein Schatten mir, und frische Lust
> Des Lebens blüht in mir nicht wieder auf.

Durch diesen Mangel an Freude, an Leben selbst sind sie allein fähig, wieder Leben und Freude in die leidende und verzweifelnde Welt zu bringen.

X.

Helena.

Die Gestalten der alten Sage und Kunst führen, in unserem Geiste zu Wirklichkeiten geworden, ihr Leben in ihm auch außerhalb der ursprünglichen Erzählungen und Dramen fort; sie vertiefen, erweitern, bereichern sich aus unsern Gedanken, Leidenschaften und Eindrücken, ohne doch ihre angeborenen Züge zu verlieren. Es ist ein geistiger Vorgang, nicht dem Wesen, sondern dem Grade nach verschieden von jenem, durch den die alten Namen ebenso wie manche Umrisse der Personen und manche Handlungen verwendet werden, um unsere Empfindungen

auszudrücken, mit Veränderung ihres eigentlichen Aussehens und unter dem Antrieb, sie willkürlich umzugestalten, so daß nur eine verblassende Spur übrig bleibt, die dem künstlerischen Endziel dient. Goethe, der dieses zweite Verfahren im Faust, im Prometheus, in den Bruchstücken des Ewigen Juden und des Mahomet angewendet hatte, versuchte sich in dem ersten mit der Achilleis, die unvollendet blieb, und schrieb 1800 das Versdrama Helena. Dieses andere Verfahren setzt einen aufgeweckten geschichtlichen Sinn voraus, der die alte Dichtung in ihrer Echtheit erfaßt und das Seelische ihrer Form zu durchdringen trachtet; mit der wachsenden Geschichtsneigung der folgenden Zeiten wendeten sich ihm viele Künstler zu und schöpften hier mannigfache Anregungen; auch hier war Goethe einer der ersten oder geradezu der erste.

Goethes Helena ist wohl die »schicksalsreiche« Helena der Alten, die gebieterische Schönheit, um die zehn Jahre hindurch die Helden Griechenlands und Asiens gekämpft haben, ihre Leiber gleichsam einem heiligen Schlachtopfer dahingebend; Helena, die Griechen und Trojaner gleichermaßen bestaunten wie ein Wunder, und nicht Leid hatten, ihr Leben um sie in die Schanze zu schlagen und zu verlieren; vor der die Greise am skäischen Tor sich neigten, in Ehrfurcht vor dem Göttergeschenk der Schönheit, die ihre Gestalt überglänzte, bis sie endlich, ein geraubtes und wiedererobertes Götterbild, nach so viel Kämpfen und Schicksalen in die Königsburg von Sparta heimgebracht wurde.

Zu gleicher Zeit ist sie aber eine Schöpfung Goethes, die, obwohl der alten Sage entnommen, doch innerlich etwas Neues und Modernes ist, gleich der Iphigenie. Es handelt sich um Zauber, Rausch, Verderben durch sie; eine Schönheit, deren Gegenwart Schauer, Sehnsucht nach Freude wie nach Tod hervorruft: schuldig-unschuldig an den Wirkungen, die sie bereitet, sie selbst von dem Bewußtsein einer Schuld, an der sie keine Schuld trägt, ergriffen, irgendeine Sühne erwartend, die ihre gewaltsame, verderbenbringende Sendung abschließen wird. Diese Schönheit ist um der Macht willen, die sie entfaltet, heroischer Art; dieses Schuldbewußtsein, verbunden mit dem Bewußtsein der Notwendigkeit, die sie antreibt, ist tragisch. In dem menschlichen Einzelwesen, das als Träger einer Schicksalsgabe erscheint und die Schicksalssühne erwartet, erfüllt sich ein Weltgeheimnis; darum mischt sich nichts Einzelartiges, Häusliches in ihr Empfinden, ihr Eigenwesen selbst hebt sich zur Höhe jenes Geheimnisvollen, macht sie unempfindlich, heldenhaft.

Ist es eine griechische Tragödie, die wir lesen, wenn wir Helena erblicken, die, vor den Königspalast von Sparta gelangt, wie im Traume zu reden anhebt, ihres eigenen Lebens gedenkend? Dieser Anschein wird erweckt und aufrecht erhalten, trotz des deutschen Verses; ein Zeichen, daß die Seele des Dichters wirklich vom Altertum erfüllt war, als er seinen Gesang anhub, der so vieles ausdrückt oder erraten läßt, dessen kein Mensch der Antike fähig gewesen wäre, da es noch nicht in seinem Bewußtsein Gestalt gewonnen hatte.

> Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
> Vom Strande komm ich . . .

Diese vielbewunderte und vielgescholtene Helena kehrt zu uns Neueren zurück aus der Fülle unserer Erinnerungen, aus der reichen klassischen Welt, die den Hintergrund unserer eigenen Geschichte bildet. Mit ihr, die aus so viel unerhörten Abenteuern zurückkehrt, richten wir, vor der Königsburg Spartas, in diesem Augenblick unsere Gedanken auf ihr Vaterhaus, die Kindheit, die Hochzeit, alle die fernen Ereignisse, nach denen — wie sie vor sich hin raunt —:

> Ist viel geschehen, was die Menschen weit und breit
> So gern erzählen, aber der nicht gerne hört,
> Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann.

Es ist eine Helena, die sich bewußt ist, bereits der Sage anzugehören, einer Sage, die ihr, viel mehr als Stolz, Trauer bereitet. Ihr irdischer Teil leidet unter der Bürde des Geschicks, das ihr auferlegt ist.

Ihr königlicher Gatte hat sie vom Strande voraufgehen lassen, mit ihren Mägden, den trojanischen Gefangenen. Sie schwebt in Ungewißheit, fühlt etwas Düsteres, Blutiges voraus, das sich vorbereitet. Sie weiß nicht, ob sie als Königsgemahl oder als Beute, als Gefangene, als Sühnopfer für die langen Leiden, die den Griechen auferlegt waren, heimkehrt. Sie erkennt bloß, daß ihr Ruf und ihr Geschick auf der Doppelspur des Ruhms und der Verwünschung, des Triumphs und der Verdammnis einhergehen, wie es die traurige Begleiterscheinung der Schönheit ist:

Denn Ruf und Schicksal bestimmten fürwahr die Unsterblichen
Zweideutig mir, der Schöngestalt bedenkliche
Begleiter, die an dieser Schwelle mir sogar
Mit düster drohender Gegenwart zur Seite stellten.

Der König hat sie während der Reise selten angeblickt, kein gütiges Wort gesagt, als wenn er Gericht über sie plante; bei der Landung hat er sie vorausgehen und ein Opfer richten geheißen. Dies gibt ihr zu denken, aber es verwirrt und ängstet sie nicht, denn sie gibt alles den Göttern anheim, die allein jegliches Geschick der Sterblichen ordnen. Dennoch zögert sie vor dem Betreten ihres alten Hauses, das sie oft im Geiste erblickt, in Verzweiflung ersehnt hat; jetzt steht sie an seiner Schwelle, und die Füße tragen sie nicht willig über die hohen Stufen, über die sie als Kind hüpfte. Und sobald sie ins Innere getreten ist, erschrickt sie über die Öde, die darin herrscht, wie vor dem Anblick einer geheimnisvollen Frauengestalt, die neben dem Herde kauert; bestürzt zieht sie sich zurück. Sie erschrickt, obwohl sie weiß, daß ihr, Zeus' Tochter, Furcht nicht zukommt; aber sie weiß auch, daß solche manchmal selbst die Brust von Helden durchschauert:

Der Tochter Zeus' geziemet nicht gemeine Furcht,
Und flüchtig-leise Schreckenshand berührt sie nicht;
Doch das Entsetzen, das dem Schoß der alten Nacht
Vom Urbeginn entsteigend, vielgestaltet noch
Wie glänzende Wolken aus des Berges Feuerschlund
Herauf sich wälzt, erschüttert auch des Helden Brust.

Die Gestalt der unbeweglich sitzenden Greisin, die sie zuerst für die Schaffnerin hält, von der ihr der König gesprochen hat, der sie Befehle gibt, die diese nicht hört, ist jedoch eine Phorkyas, die mit den Dienerinnen bittern Wortkampf erhebt; zu Helenen gewendet, die sich, als Gebieterin der einen wie der andern, über dem Widerstreit hält und sie tadelt, rollt sie durch ihre Fragen die grause Vergangenheit auf, alle Männer, die von Helena bezaubert wurden, und denen sie gehört hat; sie verkündet ihr schließlich, das Opfer, das sich vorbereite, sei für sie selbst bestimmt, der Dreifuß, die Schale und das geschliffene Beil harrten ihrer.

An dieser Stelle jedoch schließt sich an das kraftvolle Stück Dichtung, das, im Jahr 1800 geschrieben, in der Folge da und dort umgearbeitet und erweitert worden ist, der sinnbildliche Übergang der Helena zum Faust, aus der hellenischen in die Welt deutschen Mittelalters durch die Vereinigung beider; die Phorkyas enthüllt sich als Mephistopheles. Die Dichtung verebbt allmählich im Gleichnisspiel auf der einen, in opernhaftem Bühnenwesen auf der andern Seite. Von alledem ist hier nicht der Ort zu sprechen, da dies, wie zeitlich später, so auch der ersten dichterischen Eingebung von Helenas Wiedererscheinen innerlichst fremd ist: das gehört zum zweiten Teile des Faust.

XI.
Hermann und Dorothea.

So tief erfaßte und empfand also Goethe die Antike; in »Hermann und Dorothea« jedoch, das seine Volksgenossen nicht müde werden, als das Eindringen des Homerischen in die deutsche Dichtung zu feiern, als die Erhebung dieser letzten zur Griechheit, und gleichsam als die wirklich gewordene Vermählung Helenas mit Faust, nimmt Goethe dem Altertum gegenüber eine andere, herzlichere Stellung ein: er betrachtet die antiken Formen in sich selbst, und da sie als bloße Formen inhaltlos sind, so freut er sich an ihnen, indem er sie mit neuem Inhalt erfüllt. Das will nicht besagen, daß Hermann und Dorothea in seinem engen Umkreise nicht ein entzückendes kleines Dichtwerk wäre; aber man muß sich dennoch Rechenschaft davon geben und es für das ansehen, was es in Wirklichkeit ist.

Die Bedeutung des Gedichtes wurde seit seinem Erscheinen übertrieben, eine Folge der großen Arbeit, die in Deutschland schon in jener Zeit, durch Winckelmann und seine Schule, für die griechische Bildnerkunst geleistet worden war, sowie der damit eng verbundenen Forschung über die homerische Poesie, endlich der ästhetischen Maßstäbe, die man, nicht wenig verstiegen und willkürlich, aus alledem ableiten wollte und die die Erwartung einer olympischen und apollinischen Kunst gezeitigt hatten, die sich, dank dem deutschen Genius, in der Neuzeit erfüllen sollte. Eine feierliche Urkunde dieser Erwartung wie zugleich der Überschätzung, die das Goethesche Gedicht aus diesem Grunde erfuhr, ist die ausgedehnte und in vielem Betracht sehr schöne Abhandlung Wilhelms von Humboldt: »Über Hermann und Dorothea«; er glaubte dartun zu können, daß dieses Kunstwerk die allgemeine Natur der Poesie und Kunst darstelle, in reinerer Art, als man es in irgendeinem andern Werke zu finden vermöchte; er pries die wirklich homerische »Objektivität«,

entdeckte deren Seelenverwandtschaft mit »dem Stil der bildenden Künste« und begrüßte es als das einzige Werk, das den »Alten« an die Seite zu stellen sei. Dennoch hätte die Tatsache genügt, daß Vorgänger und Vorbild Goethes in dieser Eingebung und in diesem Stil ein Philolog und Homerübersetzer, Voß mit seiner »Luise«, gewesen war, um den richtigen Weg zu seiner Beurteilung zu finden und die Nebel, die sich zwischen Auge und Dichtung legten, zu verscheuchen.

Zu der Begeisterung der Philologen und Literaten gesellte sich diesmal die der andern wackern Leute, der ehrenfesten Bürger, der Hausmütter, der jungen und alten Mädchen, der Schulmeister (und das wäre nun das berühmte Bündnis, das den deutschen Kritikern zufolge »deutsches Herz« und »antike Kunst« in diesem Gedicht geschlossen haben!); sie fanden alle das darin, was sie so sehr wünschten und liebten: eine Schaustellung höchst ehrbarer Gefühle und kluger Taten, Liebe, der Verlobung auf dem Fuße folgt, Sorge der Eltern um das Glück ihrer Kinder, deren Gehorsam gleichwohl unabhängigen Sinn nicht ausschließt, wenn er nur das Rechte trifft und schließlich im wesentlichen selbst mit den Willen der Eltern übereinkommt, verfolgte und belohnte Tugend, endlich einen reichen Schatz von Bemerkungen und Denksprüchen, von jener Art, der man mit einem: »So ist's« zustimmt, ohne sonderliche Anstrengung des Denkens und ohne das Erstaunen über ein anscheinendes Paradoxon überwinden zu müssen. Es ist jenes glückliche Geschick, das, wie Hegel einmal sagte, den Philosophen mangelt, aber den Predigern in reichem Maße zufällt, die sogleich befriedigen und erbaulich rühren, weil sie Dinge wiederholen, von denen die Zuhörer bereits überzeugt und die ihnen vertraut sind. Mir schwebt, während ich dies niederschreibe, eine alte Deutsche vor, die ich als Knabe zur Lehrerin hatte, und die mich Hermann und Dorothea lesen ließ; von Zeit zu Zeit leuchteten ihre Augen und sie seufzte vor Rührung.

Im übrigen lauter vortreffliche Dinge, über die man spotten kann, deren Achtbarkeit und Wert aber auch keineswegs geleugnet werden soll.

Weder Voß noch Goethe haben übrigens etwas wirklich Neues geschaffen, wenn sie einen aus dem häuslichen Leben genommenen Stoff in Hexameter kleideten und mit homerischen Wendungen und Redensarten aufputzten, denn solche Versuche waren schon seit geraumer Zeit (seit der Renaissance, ja noch früher) beliebt: im Stile Ciceros oder Virgils, je nach den Umständen, die bescheidenen Angelegenheiten des täglichen Lebens oder auch die Ereignisse und Gebräuche neuerer Zeiten auszuschmücken. Ja, es gibt noch jetzt, trotz allem Verfall der lateinischen Studien, Leute, die sich darin gefallen. Hermann und Dorothea sind denn auch ins Lateinische übertragen worden, was man gewiß mit Faust oder Werther nicht gewagt hätte; in dieser Form, gleichsam einer Wiederherstellung, fand es bei Goethe, dem sein Werkchen immer sehr am Herzen lag, besondere Billigung, weil in der Tat das Wiederlesen ihm ein lächelndes Behagen bereiten mußte.

Um künstlerische Arbeiten solcher Art auszuführen, bedarf es eines Stoffes, der nicht allzu große Ansprüche an Denken und Fühlen erhebt, sich nicht in bewegter, unmittelbarer Form ausspricht; deshalb ist die Fabel von Hermann und Dorothea das denkbar alltäglichste und einfachste Geschichtchen. Ein guter, heiratsfähiger Jüngling, den die Eltern denn auch vermählt zu sehen wünschen, sieht dem Vorüberziehen von Kriegsflüchtigen zu und wird von einem wackern und schönen Mädchen, das sich unter ihnen befindet, gefesselt; nach einem kurzen Zögern der Eltern vor dem Abenteuer wird es mit ihrer Zustimmung und unter allgemeinem Beifall seine Frau. Eine Fabel also, deren Ausgang, ja sogar deren Entwicklung schon von Beginn an vorauszusehen ist. Das »Typische« in Handlung und Charakteren, das gewisse Kritiker so verzückt preisen (nicht durchwegs Flachköpfe, weil sich unter ihnen auch

ein Scherer befindet), die es in erhabenen Gegensatz zu dem Sonderartigen und Sinnenhaften in Goethes Jugendwerken bringen, ist hier nicht einmal Ausdruck eines gesetzten Gemütes und philosophischer Anschauung, sondern eher Anzeichen eines gewissen Unberührtseins des Dichters jenen Ereignissen und Personen gegenüber; er ist viel mehr mit Sprache, Rhythmus und Versmaß beschäftigt, durch die er seine besondere künstlerische Wirkung erreichen will.

In den Jugendwerken dagegen nahm das Homerische eine ganz andere Stelle ein, das ewig Homerische, das letzten Endes diese frische und unmittelbare Dichtung selber ist; es lebte auch in der Form der Idylle und ruft die Erinnerung an einige Stellen des Werther hervor. Wer sich ferner ein paar anderer deutscher Bücher derselben Zeit erinnert, so der Selbstschilderung Jung-Stillings, dort, wo dieser die eigene Kindheit und die Geschichte seines Hauses erzählt, wird inne werden, was Hermann und Dorothea geworden wären, hätte Goethe den Stoff unmittelbar empfunden. Auch dort liest man von allerhand häuslichen Ereignissen, von Verlobungen und Hochzeiten; ländliche Brautmahle werden beschrieben und die Art der Schilderung nähert sich zuweilen der Voßens und Goethes:

»Nachdem alle zur Genüge gegessen und getrunken hatten, so wurden vernünftige Gespräche angestellt. Wilhelm aber und seine Braut wollten lieber allein sein und reden; sie gingen daher tief in den Wald hinein. Mit der Entfernung von den Menschen wuchs ihre Liebe. Ach, wären keine Bedürfnisse des Lebens, keine Kälte, Frost und Nässe, was würde diesem Paar an einer irdischen Seligkeit gemangelt haben? Die beiden alten Väter, die sich indessen mit einem Krug Bier allein gesetzt hatten, verfielen in ein ernstes Gespräch.«

Auch hier gibt es eine Dorothea (Dorthchen), ein braves Mädchen, das von einem braven jungen Manne geheiratet wird; aber wie anders geht sie uns zu Herzen! Sie heiratet und stirbt jung; vorher beginnt sie einige Monate hindurch dahinzusiechen, ohne sichtbaren Grund; sie vertraut dem Gatten an:

»O nein! Ich bin nicht mißmutig, liebes Kind! Ich bin nicht unzufrieden. Ich habe dich lieb, ich habe unsere Eltern und Schwestern lieb, ja, ich habe alle Menschen lieb. Aber ich will dir sagen, wie es mir ist, wenn ich im Frühling sehe, wie alles aufgeht, die Blätter an den Bäumen, die Blumen und die Kräuter, so ist mir, als wenn es mich gar nicht anginge; es ist mir davon, als wenn ich in einer Welt wäre, worin ich nicht gehörte. Sobald ich aber ein gelbes Blatt, eine verwelkte Blume oder dürres Kraut finde, dann werden mir die Tränen los, und mir wird so wohl, so wohl, daß ich es dir nicht sagen kann; und doch bin ich nie freudig dabei. Sonst machte mich das alles betrübt, und ich war nie fröhlicher als im Frühling.«

Und als einige Zeit nach ihrem Tode der Witwer mit dem Söhnchen an einen Ort zurückkehrt, wohin er in glücklichen Zeiten mit Dorthchen einen Ausflug gemacht hatte, und sie das Messerchen finden, das sie dort verloren und vergeblich gesucht hatte, welch eine Flut von Jammer!

Aber trocknen wir unsere Tränen und genießen nunmehr auch wir das kluge und liebenswürdige Spiel der Goetheschen Hexameter. Stimmen wir in Humboldts Entzücken über die Bildchen ein, die der Künstler zeichnet:

Als ich nun meines Weges die neue Straße hinausfuhr,
Fiel mir ein Wagen ins Auge, von tüchtigen Bäumen gefüget,
Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Auslands;
Nebenher aber ging mit starken Schritten ein Mädchen,
Lenkte mit langem Stabe die beiden gewaltigen Tiere,
Trieb sie an und hielt sie zurück und leitete klüglich.

Man glaubt, sagt Humboldt, eine der erhabenen Gestalten zu sehen, die man zuweilen in den Werken der Alten auf geschnittenen Steinen bewundert. So ist es in der Tat, und man könnte hinzufügen, ebenso auf Umrißstichen, in gewissen Statuen und Reliefs, in Gemälden, wie sie die Kunst jener Zeit liebte, im guten akademischen Geschmack des napoleonischen Kaisertums; sie versetzen, durch die Steigerung der mit Augen gesehenen Dinge wirklich in »ganz fremde Gegenden«, wie Humboldt sagt oder wie wir sagen wollen: in die Gegenden der schönen

Literatur (»Schönheit« und »Idealität« besagen hier nichts anderes als »Literatur«); so geschieht es, daß man — die Bemerkung stammt von Humboldt selbst — vergißt, daß der lange Stab als Stachel und Leitseil nicht mehr unserer Sitte entspricht, ja daß man sogar noch vieles andere, vielleicht von größerem Gewicht, vergißt.

Auch wir bewundern, weil sie in der Tat bewundernswert sind, die zarten Gefühlsregungen, zum Beispiel das Drängen der Mutter, die den Sohn bewegen will, sich ihr anzuvertrauen:

Mutter, sagt' er betroffen, Ihr überrascht mich! Und eilig
Trocknet' er ab die Tränen, der Jüngling edlen Gefühles.
Wie? du weinest, mein Sohn, versetzte die Mutter betroffen;
Darum kenn' ich dich nicht! ich habe das niemals erfahren!
Sag', was beklemmt dir das Herz? Was treibt dich, einsam zu sitzen
Unter dem Birnbaum hier? was bringt dir Tränen ins Auge?

oder Dorothea, die von ihrem ersten Verlobten erzählt, der um der Sache der Freiheit willen auszog und in den französischen Wirren zugrunde ging:

Als ihn die Lust, in neuen veränderten Wegen zu wirken
Trieb, nach Paris zu gehen, dahin, wo er Kerker und Tod fand:
— Lebe glücklich, sagt' er. Ich gehe; denn alles bewegt sich
Jetzt auf Erden einmal, es scheint sich alles zu trennen.
Grundgesetze lösen sich auf in den festesten Staaten,
Und es löst der Besitz sich los vom alten Besitzer,
Freund sich los von Freund; so löst sich Liebe von Liebe ... —
Also sprach er; und nie erschien der Edle mir wieder.

Aber wir können trotzdem nicht umhin, zu bemerken, daß dies alles »stilisiert« ist.

Wir bewundern auch die »epische Fülle«, den gehaltenen Ton; Dinge, die die früher genannten Beurteiler als einen Vorzug preisen, mit denen Goethes Schöpferkraft die deutsche Kultur beschenkt habe. Die Mutter sucht Hermann, findet ihn nicht an seinen Lieblingsplätzen, bis man ihr sagt, er weile im Garten:

Da durchschritt sie behende die langen doppelten Höfe,
Ließ die Ställe zurück und die wohlgezimmerten Scheunen,
Trat in den Garten, der weit bis an die Mauern des Städtchens
Reichte, durch ihn hindurch und freute sich jeglichen Wachstums,
Stellte die Stützen zurecht, auf denen beladen die Äste
Ruhten des Apfelbaums, wie des Birnbaums lastende Zweige,
Nahm gleich einige Raupen vom kräftig strotzenden Kohl weg;
Denn ein geschäftiges Weib tut keine Schritte vergebens.

Aber täuschen wir uns nicht darüber, daß diese Fülle, dieser Reichtum an Einzelheiten, dieses Häufen von Beiwörtern nichts anderes ist als ein gut gelungenes Spiel der Laune.

Scherzhaft klingt auch die Anrufung der Musen, fast wie in einem komischen Heldengedicht oder im »Tag« Parinis:

Musen, die ihr so gern die herzliche Liebe begünstigt,
Auf dem Wege bisher den trefflichen Jüngling geleitet,
An die Brust ihm das Mädchen noch vor der Verlobung gedrückt habt:
Helfet auch ferner den Bund des lieblichen Paares vollenden,
Teilet die Wolken sogleich, die über ihr Glück sich heraufzieh'n!
Aber saget vor allem, was jetzt im Hause geschiehet.

Alles in allem darf man in »Hermann und Dorothea« nicht Goethe in seiner Größe suchen, obwohl es ohne Zweifel ein Großer ist, der sich am Kleinen und Nebensächlichen vergnügt und der sich auch in diesem Spiele zu seiner ganzen Größe aufrichtet.

XII.
Die lyrischen Dichtungen.

Goethes lyrische Dichtungen sind wohlverstanden, nicht, wie die noch in Ideen der Rhetorik befangenen Kritiker glauben, Goethes »Sangkunst«, denn diese fällt mit seinem dichterischen Gesamtwerk zusammen, und ist in ihren vielgestaltigsten und mächtigsten Klängen vielmehr in den

Romanen und Bühnenstücken zu finden, von denen schon die Rede war, sowie in andern, die uns noch beschäftigen werden. Aber sie sind auch nicht einmal seine »kleineren Werke« in dem Sinne, den diese Bezeichnung wohl mitunter erhält, als von Werken zweiter Ordnung, da sie bekanntermaßen unter seine meisterhaftesten und vollendetsten zählen. So können sie lyrische »Dichtungen« und »kleinere Werke« lediglich von einem gewissen Herausgeber- und Buchhändlerstandpunkt genannt werden, um ihrer Kürze, Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit willen, die es rätlich erscheinen läßt, sie in besonderen Reihen und Unterreihen zu vereinigen. Innerlich bilden sie aber ein Ganzes mit den größeren Werken, mit denen sie häufig als Vorausnahmen, nähere Bestimmungen und weitere Entwicklungen verbunden sind.

Wir hatten schon Gelegenheit, die lyrischen Dichtungen der »titanischen« Zeit Goethes zu erwähnen, in denen er gewöhnlich ein Versmaß anwandte, das man heute ein »freies« nennen würde, ein Versmaß ohne äußerliche Regelmäßigkeit, fern von aller Überlieferung und allen Vorbildern, wenn er sich auch gelegentlich in einigen dieser Gesänge Pindars und pindarischen Schwunges erinnert haben mag, freilich eines Pindars, dem er auf alle Fälle nur unbewußt und sehr von weitem folgte. Diese Gedichte in freiem Versmaß sind — abgesehen von ihrer einzigen Kraft und Schönheit — denkwürdig, weil sie zunächst einmal zeigen, wie der freie Vers, den die Schönredner der Moderne — frostige Verstandesmenschen trotz ihrer zerrütteten Mienen — so sehr empfehlen und als die gebotene Form angesehen wissen wollen, von Goethe, der ein wirklicher großer Dichter war, vielmehr bloß in einem Abschnitt seines Lebens angewendet wurde, dazu höchst selten und nur für ganz besondere Arten seiner Eingebung; er hütete sich wohl, ihn Mache werden zu lassen, und kehrte später zu der meisterlichen Behandlung gebundener und überlieferter Versformen zurück, wie er sie schon vorher verwendet hatte. Und da die lyrischen Dichtungen

dieser Reihe, trotz ihrer anscheinenden Freiheit, dennoch ein strenges Gesetz innehalten, in dem einmal angenommenen Rhythmus, in ihren Abwandlungen, in den Ungleichheiten, die sich stets im Gleichmaß des Ganzen auflösen, in den Verhältnissen der Teile, so zeigen sie anderseits, daß der Dichter nicht (wie die Verseschmiede von heute gewohnt sind) auf derartige Formen aus Bequemlichkeit, Trägheit, Lässigkeit zurückgriff, sondern einer inneren Notwendigkeit und einem erlesenen Gefühl für die Kunst gehorchend. Zum Beweis genügt ein beliebiges Gedicht dieser Art, so jenes ebenso kurze als wundervolle »An Schwager Kronos«, auf der Reise ersonnen, als er in schwerfälliger Postkutsche ein Bergland durchquert, in dem rasche Talfahrten mannigfach mit langsam-mühseligen Bergfahrten abwechseln. Währenddem wandelt sich in Empfindung und Vorstellung des reisenden und träumenden Dichters der Postillon in Kronos, den Gott der Zeit, die Reise in die Lebensfahrt, der behende Abstieg in das jugendliche Hineinstürmen in den Wirbel der Welt, der mühselige Aufstieg in die Kämpfe, die alles menschliche Wirken zu bestehen hat, die Schau, die sich von der Höhe öffnet, in die Wonnen der Kunst und des Gedankens, der Labetrunk, den das Mädchen auf der Schwelle der Wegschenke darbietet, in Liebe und Genuß. Dann verbildlicht sich ihm im neuen Abwärtsrollen des Abends, dem Ziel entgegen, der Lauf nach dem Tode, einem frei von Alter und Verfall ersehntem Tode zu, in voller Kraft und Trunkenheit, die willig den Sprung in die dunkle Öffnung, die Einfahrt in den Orkus vollendet, nicht in eine widrige, abstoßende Unterwelt, weil dies wohl der letzte Akt, aber immerhin der des Lebens selbst ist, eine notwendige Staffel, Ende, zugleich aber auch Vollendung des Lebens, ohne die alle vorausgehende Bewegung weder Sinn noch Ursprung hätte. Die Dichtung bedarf hier weder des Reims noch regelmäßig gebauter Strophen, um die Empfindung in einen vollkommenen Kreis einzuschließen.

So wie das Gefühl für Rhythmus und rhythmische Einheitlichkeit in diesen freien Dichtungen überaus lebhaft ist, so fällt gleicherweise die Farbe der Bilder — wir sprechen hier nur scheinbar von zwei unterschiedenen Dingen, die in Wirklichkeit denn auch eins sind — niemals ins Schreiende, Gehäufte, Übertriebene, etwas, worin die Romantiker sehr viel sündigten, und noch viel schlimmer die »Impressionisten« und »Dekadenten« von heute, die, sämtlich unharmonisch, unsymphonisch angelegt, den richtigen Ton verfehlen. Die nüchternen Einzelheiten, scharf und wirklichkeitsgetreu gesehen, bleiben nicht grobstofflich, sondern nehmen inneren Gefühlswert an, verhindern aber auch gleichzeitig, in ihrer frischen Bestimmtheit, daß die Empfindung zuchtlos schweift und sich ins Ungewisse verliert. Zur Krönung dieser überlegenen und wahrhaft ästhetischen Besonnenheit fehlen auch nicht mitunter fast schwankhafte Züge, so, um bei dem einmal als Beispiel genommenen Gedicht zu bleiben, die Figur des Orkus, der sich anschickt, als er das Horn des anfahrenden Schwagers und den Hufschlag der Pferde hört, die Ankömmlinge zu empfangen: in Gestalt eines »Wirts«, mit »freundlichem«, gewerbsmäßigem Lächeln, wie es eben der Wirt seinen Gästen gegenüber zur Schau trägt.

Die nämliche besonnene Ruhe, der hie und da ein Ton leichter Ironie wohl ansteht, bildet auch einen guten Teil des Zaubers, der von Goethes Balladen ausgeht; jener Dichtungsform, die bei Schiller zu wohlersonnener, künstlicher Anekdotenerzählung ohne inneren dichterischen Leitgedanken wird, bei den Romantikern aber versucht, das Geheimnisvolle, Schauderhafte, Seltsame, Abenteuerliche wiederzugewinnen, dem die Menge so zugänglich ist, jedoch in diesem vergeblichen Ringen zum Gefasel wird und schließlich dem verdienten Spott anheimfällt. Goethe hat indessen einige dieser volkstümlichen Vorstellungen und Legenden in freimütigem und behaglich-spottendem Scherzspiel behandelt (so in der »Wirkung in die Ferne« oder in der

»Brautfahrt des Ritters Kurt«), andere wieder bald in sinnsprüchlicher, bald in satirischer Art (wie den »Schatzgräber«, »Die wandernde Glocke«, »Den Zauberlehrling«), und selbst diejenigen, in denen er dem Reiz des Grauenhaften und Geheimnisvollen nachgab (wie dem »Fischer« und dem »Erlkönig«), behandelt er musikalisch, ihr Stoffliches derart verfeinernd und vergeistigend, daß sie zu tief und allgemein menschlicher Bedeutung gelangen. Selbst dort, wo er sittlich ergriffen ist, wie in der Erlösung der Dirne durch die Kraft der Liebe, im »Gott und der Bajadere«, wird merkbar, daß er dennoch alle Schwere, alles Peinliche und Gewaltsame vermeiden, sich nicht allzusehr in das Problem der Leidenschaft verlieren will, und darum die Mitte zwischen Ernstem und Leichtem innehält; man kann dies an einem fast komischen Aufblitzen in dem Zwiegespräche der ersten Begegnung zwischen dem unerfahrenen Gott und der Bajadere ersehen (»Grüß dich, Jungfrau! — Dank der Ehre! Wart, ich komme gleich hinaus . . .«), und ebenso am Schlusse, der wie die Nutzanwendung einer Tierfabel erscheint; vor allem aber aus dem angewendeten Versmaß und Rhythmus: alles dies ohne im mindesten die Menschlichkeit, die zarte Empfindung zu beeinträchtigen, die trotzdem diese so behend und frohgemut gereimte Erzählung durchflutet. Selbst dort, wo der Ton tragisch ist, wo Goethe einen der tiefsten Klänge einer wirklichkeitsnahen und allem Büßertum abholden Weltanschauung ertönen läßt, in der »Braut von Korinth« — der Königin unter diesen Balladen —, erhebt sich das Erschütternde allmählich aus einem bedachten und ausführlich verweilenden Bericht, der erst am Schlusse in einem Ausbruch von Verzweiflung und Empörung gipfelt. Einem Herder, der den Geschmack an den vermeintlich volkstümlichen romantischen Balladen förderte, schienen (und mußten wohl scheinen) diese Meisterwerke Goethes leichtfertig und unsittlich.

Goethe lehnte sich gewöhnlich nur in seinen Liebesliedern an die volkstümlichen Formen auf der einen Seite, die einfachen

und ursprünglichen Weisen, wie sie das Volk sich zurecht legt oder gerne wiederholt und aneignet, und, auf der andern, namentlich in den Gedichten seiner ersten Jahre, an die klangvollen Liebesliedchen des achtzehnten Jahrhunderts, von einigermaßen schäferlichem und arkadischem Gepräge. Es sind auch Liebeslieder, aber sie sind nicht von dem »Pathos« der Liebe erfüllt, das die Liederbücher anderer Dichter, sowie Goethes Romane und Dramen zur Schau tragen; es ist vielmehr die Liebe, wie er sie gewöhnlich empfand, als etwas, an dem er mit Lust und Freude, auch nicht ohne Zagen, Herzklopfen und schmerzliche Wunden teil hatte, über dem er aber doch in Wahrheit stand: nicht die Liebesleidenschaft, wie man sagen möchte, sondern das Spiel der Liebe; deshalb waren ihm jene volkstümlichen Formen, wie die andern leichten, der Gesellschaft angehörigen, ganz natürlich, da sie gewissermaßen schon auf den Ausdruck des Liebesspiels eingestellt, gleichsam schon selbst ein Spiel waren. Auch in diesen »Liedern« — es ist der Name, unter dem sie berühmt geworden sind — überwindet Goethe ebenso alles, was in der Liebesdichtung der Zeit formelhaft oder abgebraucht war, wie das Abgeschmackte, das sich leicht in der Nachahmung von Volksweisen einstellt; denn er geht stets von einem Selbsterlebten aus, von Gemütsregungen, die er im eigenen Herzen aufspürt, vom frischen Eindruck der Dinge, und ist so imstande, diesen kleinen Schöpfungen Anmut, Feinheit, Süße zu verleihen. Leben und Schrifttum sind hier vollkommen in eins geschmolzen, nicht weil das Leben in das Schrifttum übergeht, sondern weil dieses sich, im Einklang mit jenem, belebt. Was sind das für Himmelsbläuen, Gefilde, Morgenröten, Nächte, Mondhellen und zarte Lüftchen, selbst in den ersten jugendlichen Versuchen, in denen noch der Zeitgeschmack in gewissen zugespitzten Schlußwendungen fortwirkt! Einer der frühesten darunter, »Die schöne Nacht«, endet mit dem niedlichen Einfall, daß er gerne tausend solcher schönen Nächte dahin gäbe für

eine einzige, die ihm seine Schöne gewährte; das Ursprüngliche ist aber keineswegs diese Sehnsucht, nicht der Genuß der Schönen, sondern der der schönen Nacht als solcher selbst:

> Wandle mit verhülltem Schritte
> Durch den öden, finstern Wald,
> Luna bricht durch Busch und Eichen,
> Zephyr meldet ihren Lauf,
> Und die Birken streu'n mit Neigen
> Ihr den süßten Weihrauch auf . . .

Das gleiche läßt sich von dem andern Lied sagen, in dem Luna und ihr geliebter Endymion wiederkehren; allein Luna ist hier, bevor sie noch in die galante Götterlehre der Zeit einging, zunächst wirklich der Mond, gesehen von einem empfindungsvollen Gemüt, einem herzenswarmen Sinn:

> Schwester von dem ersten Licht,
> Bild der Zärtlichkeit in Trauer!
> Nebel schwimmt mit Silberschauer
> Um dein reizendes Gesicht . . .!

Einen Gegensatz zu diesen Liebespoesien, deren Stimmung fein bewegt, liebenswürdig, bebend und zärtlich, aber durchaus nicht stark leidenschaftlich ist, bilden die wenigen »An Lida« gerichteten Gedichte; der Dichter hat diese Ausnahme selbst bekräftigt, als er sich in seinen letzten Jahren an der Bemerkung eines Kritikers erfreute, in ihnen sei mehr Leidenschaft als in allen andern zu finden. Mögen sie nun an Frau von Stein gerichtet sein, mögen sie auf die Wirklichkeit dieser Liebe und ihre Einzelheiten anspielen oder nicht — was uns wenig kümmert —, diese lyrischen Dichtungen, wie »Warum gabst du uns . . .«, »Der Becher« oder »An Lida«, haben einen ungewohnt leidenschaftlichen Ausdruck, der trotzdem nicht einmal hier das Ebenmaß der Form stört oder ihre Reinheit trübt. Die erste gibt tief und zart zugleich die Liebesqual in geistigen

und feinen Naturen wieder, von denen jede die Empfindung der andern durchdringt, durchdringen und verstehen will. »Der Becher«, ein Gesang von Freude, Dankbarkeit, von frommer Verehrung für die angebetete Frau, die endlich den lange schmachtenden Freund erhört hat, gleicht wirklich einem kostbaren Pokal, den der Dichter für sie geschmiedet hat und ihr darbringt, mit Bildern heidnischer Götter, die dem Triumphgepränge der Geliebten und dieser Liebe selbst als Sockel dienen. »An Lida« erhöht ihr Bild, das ihn stets im Getümmel des Lebens begleitet, durch den Vergleich mit den ewigen Gestirnen, die unverrückt durch den beweglichen Strahl des Nordlichtes glänzen. In ihnen, wie auch in allen andern dieser kleinen Reihe, ist der Ausdruck unmittelbarer und ursprünglicher, ohne Liebäugeln, ohne zierliche Tändelei und Spiel mit der literarischen Form, wovon sich in den »Liedern« manche Spur findet.

Zu einem ähnlichen Spiel kehrte Goethe indessen in den »Römischen Elegien« zurück, für die ihm, wie sonst die Schäfer- und Volkspoesie, nunmehr die Dichtung der »Triumvirn« (Catull, Tibull und Properz) sowie andere lateinische Liebesdichter Anregung boten; auch hier aber in selbstwilligster Art, durch das besondere Gepräge der von ihm besungenen Liebe, durch die Bilder Roms und seines römischen Aufenthalts, die seine Phantasie erfüllten, und als Hintergrund zu jener Leidenschaft ihr einen zugleich fremdartigen und altertümlichen Anschein gaben, ihn mit einem eigenen Gefühl der Wollust erfüllten. Versmaß und lateinische Wendungen sind in ihnen (wie in andern Elegien, den Episteln, in den Epigrammen) viel innerlicher mit dem Stoff verbunden als in Hermann und Dorothea; die Elegien sind deshalb nicht eigentlich als gelehrte Dichtung zu betrachten, sie nähern sich mehr den Elfsilblern aus Bajä und anderen Gedichten des Pontanus, der ähnlich sein heißes Begehren, seine genußfreudige Seele mit der Lust an antiken Formen und an den Rhythmen der römischen Liebesdichter in Einklang brachte:

Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert,
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir . . .
Amor schüret die Lamp' indes und denket der Zeiten,
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan.

Der Stoff der »Römischen Elegien« ist natürlicher Genuß, körperliche Liebe, die aus der Ruhe der befriedigten Sinne voll Freude in die Welt blickt, mit Nachsicht und Zuneigung das menschliche Geschöpf betrachtet, darunter vor allem die geliebte Frau, von der er nicht geistige Übereinstimmung noch Tugenden, der Bewunderung und Ehrfurcht wert, verlangt, sondern lediglich Jugendfrische, blühenden Reiz, heitere Gesundheit sowie jenes gefällige, frohgemute Geplauder, das man mit Kindern vollführt. Es glückt ihm selbst, in ihren Armen zu dichten, während sie schläft, und er ihre Nähe fast nicht anders als die eines prächtigen Tieres empfindet:

Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf dem Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem Schlummer
Und es durchglühet ihr Hauch mich bis ins Tiefste die Brust.

Poesie, die, um als solche zu wirken, eine Art Schamlosigkeit besitzen muß, unbewußte, unschuldige Schamlosigkeit, dem eigen, der in solchen Augenblicken nichts anderes in der Welt sucht und fühlt als den eng geschlossenen Kreis seines Glückes; und dies ist Goethe wunderbar gelungen.

Kommen die Weisheitssprüche schon in einigen Liedern und Balladen zum Vorschein, so herrschen sie geradezu in einer großen Zahl anderer lyrischer Dichtungen Goethes vor, die »lehrhaft« genannt werden können, wenn man dieser Bezeichnung jeden Schatten von Tadel nimmt und den ästhetischen Widerspruch, den sie in sich zu schließen scheint, aufhebt. Es gibt ja in der Tat eine bestimmte Gattung von Lyrik und Lehrdichtung, die in sich widerspruchsvoll und abstoßend ist; denn hat sich der Geist

angeschickt, durch Überlegung, Nachdenken und Kritik eine Wahrheit in ihren idealen und systematischen Beziehungen zu erkennen, so strengt er sich vergebens an, sie in eine freie, bildmäßige Form zurückzuführen, die ihr jetzt nicht mehr angemessen ist. Daher das Zwitterwesen von Sinnbild und versinnbildetem Begriff, von Gedanken und Form, sei sie nun metrisch oder in anderer Weise gehoben, die von außen angestückt ist. Nicht daß eine derart besinnlich herausgearbeitete Wahrheit in ihrer Weise nicht ebenfalls von Lebenseindrücken herstammte, denn ohne dies wäre sie lediglich frostiges Pedantentum und Schulfuchserei; aber von dem gegebenen Anstoß aus hat sich der Geist dann zu einer andern Bewegung, zu einem leidenschaftlichen Erfassen des Wirklichen und Wahren in sich selbst gesteigert, und dies erfordert einen selbsteigenen Ausdruck, seine eigene »Lyrik«, wie man sie in den anschaulich abgezogenen Äußerungen der großen Denker empfindet, die uns in ihrer harten Prosa so dichterisch berühren. Die kleinen Philosophaster und Poetaster hingegen, die ein zweifaches Unvermögen in eins bringen wollen, erklügeln die sinnbildliche und lehrhafte Poesie im schlechten Sinn des Wortes. Bedenkt man jedoch statt des Geistes, der zur Überlegung, zu Kritik und System aufsteigt, den Fall des Geistes, der in sicherem Besitz von Begriffen und Überzeugungen ist und auf das mannigfaltige Schauspiel der menschlichen Leidenschaften mit der Gegenwirkung einsetzt, indem er sofort das Gleichgewicht, das diese zu stören scheinen, herstellt, das Ergriffensein ausdrückt, indem er es gleichzeitig mit vernunftmäßiger Erklärung durchleuchtet, so wird klar, daß eine Lehrdichtung entsteht, die gleichwohl lyrischen Wert hat, ein Verstandeswesen, das in die Schönheit eingeht. Dies war bei Goethe der Fall, und das wollte man mit dem Wort umschreiben — gleichgültig ob die Formel sich nun als genau zutreffend herausstellt oder nicht —, daß sein Denken »anschaulicher« Art war. Aus diesem Grunde ist seine lehrhafte Lyrik lebendig, bewegt, scharf umrissen,

farbig; das beweisen die Gesänge: Das Göttliche, Grenzen der Menschheit, Meine Göttin, die Episteln, die Venezianischen Epigramme, »Antiker Form sich nähernd«, die Vier Jahreszeiten, die Xenien, die Zahmen Xenien und noch viele andere seiner Verse und Verslein spruchhafter oder satirischer Art. Auch die philosophischen Gedichte (der Folge: Gott und Welt) bieten einige Schlüsse philosophischen Nachdenkens, die unmittelbar das Gemüt ansprechen und sich dem weltlichen Gehaben und Leben näher anschließen.

Die letzte große Ernte seiner Lyrik, die Goethe einheimsen konnte, war der Westöstliche Divan, in dem ebenso die lehrhafte und spruchmäßige Dichtung wiedererscheint als die anmutige Liebespoesie (im Buch Suleika), jedoch nicht mehr an die einheimischen volkstümlichen Formen oder die des griechisch-römischen Altertums angelehnt, vielmehr orientalisch gewandet, einer andern geschichtlichen und literarischen Richtung gemäß, die damals im europäischen Geiste hervorgetreten war, und die Goethes fruchtbare und bewegliche Natur auch diesmal nicht sowohl übernahm und befolgte, als recht eigentlich schuf und anregte.

Als seine letzte tiefe lyrische Offenbarung muß aber die sogenannte Marienbader Elegie angesehen werden, die er mit vierundsiebzig Jahren dichtete — das verzweiflungsvolle Wiederauflohen der Liebe im Herzen eines Greises: er fügte das Jahr darauf eine bezeichnende Einleitung hinzu, an die Gestalt Werthers gerichtet, des »vielbeweinten Schattens«; noch einmal wagte dieser, vor ihm aufzusteigen, einem noch immer dräuenden Schicksal vergleichbar.

XIII.

Die Wahlverwandtschaften.

Wegen der Raschheit, mit der Goethe seine verschiedenen geistigen Wandlungen durchlebte, deren jede durch

eine höchst rege Forschungs- und Erkenntnistätigkeit bereichert wurde, ist es nicht möglich, sein Werk so zu beleuchten, wie man es schicklicherweise bei andern Künstlern tut, als Entwicklungsreihe eines einzigen Grund- und Leitgedankens, der verschiedene Stufen durchmißt oder sich bald in dieser, bald in jener Ansicht zeigt. Auch was die Zeit seiner Reife anbelangt, kann man im allgemeinen nicht mehr sagen, als schon geschehen ist: daß er in kraftvoller Weisheit verharrte, einer Weisheit jedoch, die fortwährend neue, aus jener mächtigen und mannigfaltigen Lebensfähigkeit heraus wechselnde Seelenzustände beherrscht.

Nun wird, um 1807, sein Geist neuerlich — durch Umstände, die für uns belanglos sind und über die wir die Biographen sich verbreiten lassen wollen, häufig ebenso vorlaut und plump als verdreht in ihren Vermutungen — von dem Einblick in die zerstörende Macht der Liebesleidenschaft gefesselt, nicht mehr in ihrer gewaltsamen Bewegung erschaut, die jegliches Hindernis niederwirft und mit sich fortreißt, sondern vielmehr im Widerstreit mit einer gegenwirkenden, geistig höheren Kraft, der sittlichen Einrichtung der Ehe. Es ist die Empfindung von Zwiespalt und Kampf, die man später das Problem des »Rechtes der Liebe« nannte und die zu so vielen Zweckromanen und Dramen Anlaß gegeben hat, sich in der Gesetzgebung widerspiegelte, und in grobschlächtiger demokratischer Sinnesart, die gern ins Blaue hinein vernünftelt, zu so wundersamen Lösungen gelangt, die, würden sie zur Tat, die Gesellschaft wahrscheinlich in jenen »Tierzustand« zurückführen würden, von dem Vico spricht, und aus dem sie gerade durch Ehe, Richterstuhl und Altar gezogen wurde. Goethe nahm mit seinem ernsten Gemüt und Verstand nicht empfindsamerweise Partei für die Liebe gegen die Ehe, wie es damals schon viele unter den Romantikern taten; er vermochte aber auch nicht den Widerstreit so anzusehen, als kämpfte man nur zum Schein und mit gefälligen Waffen, bereit, sich mit dem billigen Triumph des Wür-

digeren abzufinden. Er empfand ihn vielmehr in seiner ganzen Furchtbarkeit, als tief menschlich, dem nicht einmal die auserlesensten Seelen sicher sind zu entgehen; verstoßen sie gegen das Sittengesetz, so wird der Sieg desselben teuer erkauft durch Opfer, Unglück und Tod des einzelnen. Da ferner das Sittengesetz ein allgemeines ist, in den Brennpunkt der Welt gestellt, die es zügelt und lenkt, so stellt sich ihm seine Offenbarung in diesem Kampf als das dar, was der Gläubige die »Hand Gottes« nennt oder andere »Zufall« heißen, das aber für den Dichter nichts anderes als das Sinnbild der Macht des Gesetzes wird, von dem der Lauf der Dinge als ein Werkzeug ergriffen und gelenkt wird.

Das Paar, das sich uns ruhig und glücklich in ländlicher Muße zeigt, ist Charlotte und Eduard; sie haben sich in jungen Jahren geliebt, wurden vom Schicksal getrennt, und sind nun seit kurzem, nachdem Charlotte Witwe geworden ist, vermählt. Von den beiden ist es indessen die Frau, die mehr Voraussicht zeigt, sie weiß oder empfindet sehr wohl, daß die Tugend, so vortrefflich und festgegründet sie auch sein mag, dennoch von der Klugheit unterstützt werden muß und daß, wie das Evangelium sagt, wer die Gefahr liebt, darin umkommt. Darum sträubt sie sich, der Ansicht ihres Mannes entgegen, die junge Ottilie, ihre Nichte, und den Hauptmann, den Freund des Gatten, bei sich aufzunehmen. Allein Eduards Wunsch obsiegt, die zwei Gäste treffen ein, und sogleich beginnt die hinterlistige, zerstörende Macht, die Liebe, ihr Werk. Eduard fühlt sich sofort von Ottilien angezogen. Am Morgen nach ihrer Ankunft sagt er ganz entzückt zu seiner Frau: »Es ist ein angenehmes, unterhaltendes Mädchen.« »Unterhaltend?« erwidert Charlotte lächelnd, »sie hat ja den Mund noch nicht aufgetan.« »So?« versetzt Eduard verwundert. Unmerklich nähern sich Eduard und Ottilie einander, suchen sich, plaudern vertraulich, unterhalten sich, schließen Gemeinschaft und finden sich durch gemeinsame Zu- und Abneigungen

verbunden, während als Gegenwirkung ein ähnliches Verhältnis zwischen Charlotten und dem Hauptmann entsteht; es fehlt nicht einmal zwischen den beiden neu sich bildenden Paaren manch kleiner Zug einer harmlosen, versteckten und unbewußten Feindseligkeit.

Goethe vergleicht das, was nun in dergleichen Fällen eintritt, dem chemischen Prozeß, der eine Verbindung zweier Grundstoffe mit der von zwei andern zusammenbringt, derart, daß eine neue Doppelverbindung entsteht, durch die einer der beiden ersten Grundstoffe sich mit einem der zweiten und ebenso die zwei andern untereinander verbinden. Daher der Titel des Romans: »Die Wahlverwandtschaften.« Gegen diesen Vergleich sowie den Gedanken, der darin liegt, eiferten starre Sittenrichter; sie beschuldigten den Dichter grobstofflicher und mechanistischer Auffassung, eines unsittlichen Schicksalsglaubens. Als verhielte es sich nicht wirklich so, daß die Anziehungen der Liebe außerhalb aller Überlegung, alles Willens stattfänden, von der Warte der Sittlichkeit aus gesehen, als äußere und feindliche Kräfte erschienen, eben deshalb als ein natürliches Triebwerk, wie Goethe es betrachtet, demnach keineswegs der Sittlichkeit zum Hohn, sondern im Gegenteil gerade als Bestätigung von deren innerer Folgerichtigkeit! Die Scheidung und neue Vereinigung der beiden Paare vollzieht sich schnell und unwiderstehlich, die Körper bleiben rein, aber die vier Seelen entfremden sich rasch ihrem früheren Ziel und folgen neuen Neigungen. Eduard zieht es zu Ottilien, Charlotten zum Hauptmann: trunken von diesem Begehren tritt Eduard eines Nachts in Charlottens Schlafgemach, beide umarmen sich leidenschaftlich, in einem doppelten geistigen Ehebruch. »Als Eduard des Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten; er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug, allein, als sie erwachte.« Bei Tisch betrachten beide heimlich,

mit einem Gefühl von Scham und Reue, Ottilien und den Hauptmann; »denn so ist die Liebe beschaffen, daß sie allein Rechte zu haben glaubt und alle andern Rechte vor ihr verschwinden«.

Das Verhältnis gelangt zu einem Punkt, wo es unhaltbar wird. Charlotte und der Hauptmann, die den ersten Kuß gewechselt und den Abgrund zu ihren Füßen sich öffnen gesehen haben, besitzen noch die Kraft, sich zu trennen und der Neigung, die sie zueinander treibt, Widerstand zu leisten. Ottilie hingegen, gänzlich von der Leidenschaft ergriffen, verschließt ihre Seele eifersüchtig und stolz vor ihrer Freundin und Anverwandten; Eduard vollends glaubt niemals und in keiner Weise einen Verzicht tun zu können. Das einzige, wozu er sich fähig findet, ist, daß er sich für einige Zeit entfernt, wieder in das Heer eintritt, dem er früher angehört hat, um sich in die Gefahren des Krieges zu werfen, gleichsam um darin ein Gottesurteil zu suchen. Es ist demnach ein Aufschub, nichts anderes, in den er willigt. Der Umstand, daß er heil aus der Gefahr hervorgeht, befestigt ihn aber von neuem in seiner Leidenschaft, die Ottilie ihrerseits ungemindert bewahrt und in ihrem ängstlich verschlossenen Herzen unablässig gehegt hat. Charlotte hat unterdessen einem Kinde das Leben geschenkt, der Frucht des doppelten Ehebruchs, wohl von ihr und Eduard erzeugt, aber mit den großen Augen Ottiliens in die Welt blickend und zugleich die Züge des Hauptmanns tragend. Eduard hat sich mit seiner Frau ausgesprochen; sie haben einen großen Irrtum begangen, wenn sie meinten, in einem gewissen Alter Wünsche und Hoffnungen der Jugendzeit wieder erneuern zu können, ohne zu bedenken, daß jedes Jahrzehnt den Menschen völlig ändert, und daß es daher notwendig ist, immer vorwärts, niemals nach rückwärts zu blicken; er schlägt nun dem Hauptmann die Scheidung von Charlotten und eine neue Doppelehe vor. Als jedoch Ottilie Eduarden wiedersieht, auf freiem Felde, während sie das Kind, das sie betreut,

auf dem Arme trägt, entgleitet ihr dieses, als sie zurückkehrend im Kahn den See übersetzt, und ertrinkt.

Der Tod dieses Geschöpfes, das niemals hätte geboren werden sollen, sein Tod, an dem Ottilie unfreiwillig schuldig ist, bezeichnet die Katastrophe; denn während Charlotte durch ihn von ihrer Weigerung abgebracht wird und nunmehr in die Scheidung und die neue Ehe einwilligt, ist Ottilie der Blindheit ihrer Leidenschaft inne geworden; sie ist überzeugt, daß sie niemals Eduarden angehören kann und darf, daß ihr Glück nicht beschieden sei, weil sie sich dessen unwürdig gezeigt hat. Sie ist von ihrem Wege abgewichen, hat ihre Gesetze gebrochen, ja, wie sie selbst sagt, sogar das Gefühl derselben verloren, und ein feindlicher Dämon, der sich ihrer bemächtigt hat, verhindert sie, wieder die innere Einheit zurückzugewinnen. Sie ergreift also die Flucht, um sich dem Beruf der Lehrerin und Erzieherin zu widmen, einem Beruf, den diejenigen, die viel Leides erfahren und auf das Glück des Lebens Verzicht geleistet haben, um so besser ausfüllen. Man findet sie jedoch wieder und bringt sie nach Hause zurück; hier bewegt sie sich, stumm, in freiwillig auferlegtem Schweigen, zwischen Eduard und Charlotten, so daß der erste fühlt, sie sei ihm schon entrückt und habe sich gleichsam über ihn erhoben. Unverbrüchlich ihr Gelübde des Schweigens haltend, tötet sie sich durch Hunger; und Eduard, dem sie geboten hatte, weiter zu leben, wagt es nicht, ihr ungehorsam zu sein; aber diese Willensanstrengung rächt sich, es ist ihm nicht möglich, sich zu bescheiden, und so stirbt auch er bald, sich in Qual verzehrend. Charlotte und der Major setzen getrennt ihr Leben fort.

Es ist ein Trauerspiel, das sich zwischen Menschen von edelmütigem und reinem Empfinden abspielt, von Menschen mit gebildetem, feinem und überlegendem Verstand, und die deshalb, um mich so auszudrücken, mit offenen Karten spielen, ihren Leidenschaften ins Angesicht blicken, sich wenig oder gar nicht von ihrer Einbildungskraft täu-

schen lassen, außer an einigen Wendepunkten, die sie selbst später als das erkennen, was sie sind, die sich selten oder niemals selber mit Trugschlüssen belügen und die Krankheit, von der sie alle in verschiedentlicher Weise befallen wurden, vortrefflich untereinander besprechen und beurteilen. Dasselbe Gepräge haben die übrigen Personen, in denen sich das nämliche Drama in anderer Gestalt zeigt oder wiederholt, wie das Paar des Grafen und der Baronin, beide verheiratet und unrechtmäßig liebend, der wackere Mittler, Fachmann in allen Ehezwisten, der sich vergeblich bemüht, den Gegensatz auszugleichen und die frühere Übereinstimmung herzustellen.

Dasselbe Gepräge vernünftiger Überlegung tragen ferner die nebenbei und gelegentlich auftretenden Figuren, der Gehilfe der Anstalt, in der Ottilie erzogen worden ist, und der junge Architekt. Diese alle teilen sich in seelischen Beobachtungen, klugen Sittensprüchen mit, und da die Leidenschaft in ihnen nicht die gewohnte Tätigkeit und ihr feines geistiges Leben unterdrückt, so ist großer Raum den Verschönerungsarbeiten gewidmet, die Eduard und seine Freunde auf dem Landsitz, wo sie sich aufhalten, durchführen, sowie den Erörterungen über Kunst; es wird selbst ein Tagebuch Ottiliens in Bruchstücken mitgeteilt, das Goethes Gedanken über die verschiedensten Gegenstände enthält. Sieht man dergleichen von außen her an, so wäre man fast versucht zu sagen, daß die Liebesgeschichte nur Vorwand für anderes sei; betrachtet man aber von innen heraus, so entdeckt man wohl, wie dieses Abschweifen auf verschiedenartige und fremde Dinge durch den ganzen Vortrag dieses Kunstwerkes ermöglicht wird, dem ein solcher etwas schwerfälliger, und wie man zu sagen pflegt, gotischer Rahmen durchaus nicht unangemessen ist. Das Drama entwickelt sich durch alle diese starke Geistigkeit hindurch, die der Erzähler in [sich hat und seinen Gestalten mitteilt, in ihr Leben hineinlegt. Die Charaktere sind, trotz ihrer übereinstimmenden Gesamthaltung, wie sie

schon beschrieben wurde, wohl unterschieden: Eduard unfähig, sich eine Lust zu versagen, vor allem, als Gipfel seiner Bestrebungen, das was er Glück nennt, trotzdem aber niemals niedrig oder gewöhnlich, ein ewiger Jüngling, wohl auch ein wenig kindlich, so wenn er aus einer kleinen Äußerung schließend, daß sein Freund, der Hauptmann, seine musikalische Kunst gering einschätze, sich nun wutentbrannt »von allen Pflichten losgesprochen fühlt« oder, als er nach Ottiliens Tode und nach der ihm auferlegten Pflicht sich zuletzt selbst eingesteht, »daß auch zum Märtyrertum Genie gehöre«. Ottilie, die in dem merkwürdigen Zustand, in den sie eintritt und Charlotten gegenüber verharrt, doch niemals sich auflehnt oder die ausdrückliche Pflicht verweigert; sie ist eine Natur, gleich willenskräftig in ihrer Verirrung wie heldenhaft in ihrem Überwinden. Charlotte, die verkörperte Klugheit, die trotzdem Fleisch, Blut und Nerven besitzt; der Hauptmann, der sich so mannhaft in der Gewalt hat. Und obgleich der Vortrag auf den letzten Seiten in der Erzählung von Ottiliens Tode und ihrer Verklärung sozusagen zur Märtyrerin und Heiligen vielleicht etwas ins Empfindsame fällt, so wird doch der Leser in allem übrigen fortwährend zur Bewunderung hingerissen über den vollkommenen Verein von Feinempfundenem und Einfachem, nicht gestört, bloß vermannigfacht und nur zuweilen unterbrochen durch den Reichtum an sittlichen Gedanken und seelischen Beobachtungen.

XIV.

Die »Wanderjahre«.

Die Wahlverwandtschaften waren das letzte wahrhaft erlebte und dichterisch gestaltete Drama Goethes. In »Wilhelm Meisters Wanderjahren« — von denen jenes Drama,

wie es verdiente, abgelöst und selbständig behandelt wurde — erlischt die dramatische Darstellung, oder besser gesagt, sie entzündet sich wohl noch gelegentlich, wird aber zurückgedrängt und erstickt, ohne zur Flamme zu werden und als Feuer zu brennen. Die allgemeine dramatische Sachlage, in den Wahlverwandtschaften von einem vielleicht allzu reichen Rahmen eingefaßt, wird in den Wanderjahren selbst zum Rahmen oder, wenn man will, zum Vorwand; auch die andern dramatischen Ansätze, die man stellenweise bemerkt, gehen fast sämtlich in diesen Rahmen ein, das heißt, bilden Auskunftsmittel, um das Buch weiter zu fördern. Das abenteuerliche Wandern der schemenhaften, persönlichen Gehalts ermangelnden Gestalt, die Wilhelm Meister schon in den »Lehrjahren« war und die jetzt vollends zum bloßen Namen wird, ist künstlerisch nicht gerechtfertigt und rein zufällig; nicht so verhält es sich aber mit andern Figuren und Zuständen. Lenardo, den ein Mädchen in der rührendsten Weise bittet, sie und ihren Vater zu retten, und der sich vorgenommen hat, so viel als möglich für sie zu tun, obwohl er nichts versprochen und keine Verbindlichkeit eingegangen ist, wird, da er seine Absicht nicht erreicht und vielleicht auch nicht alles getan hat, was er sollte, von heimlichen Gewissenbissen gequält, mit seinem Tun und Lassen das Verderben jener kleinen Familie und des Mädchens verursacht zu haben; dieser Lenardo und die Lage, in der er sich befindet, ist im höchsten Maße dichterisch erfaßt.

»Die Gestalt des Mädchens (vertraut er Wilhelmen an) frischt sich auf mit den Bildern der Meinigen, und ich fürchte nichts mehr, als zu vernehmen, sie sei in dem Unglück, in das ich sie gestoßen, zugrunde gegangen; denn mir schien mein Unterlassen ein Handeln zu ihrem Verderben, eine Förderung ihres traurigen Schicksals. Schon tausendmal habe ich mir gesagt, daß dieses Gefühl im Grunde nur eine Schwachheit sei, daß ich früh zu jenem Gesetz: nie zu versprechen, nur aus Furcht der Reue, nicht

aus einer edlern Empfindung getrieben worden. Und nun scheint sich eben die Reue, die ich geflohen, an mir zu rächen, indem sie diesen Fall statt tausend ergreift, um mich zu peinigen. Dabei ist das Bild, die Vorstellung, die mich quält, so angenehm, so liebenswürdig, daß ich gern dabei verweile, und denke ich daran, so scheint der Kuß, den sie auf meine Hand gedrückt, mich noch zu brennen.« Poetisch empfunden ist auch sein angstvolles Suchen nach diesem Geschöpf, das er aus den Augen verloren, fast vergessen hat, um Gewißheit zu erlangen, ob die gütige Vorsehung seinen Fehler gutgemacht hat, oder aber ihn selbst gutzumachen, wenn es nötig und für ihn noch möglich ist. Dieser Reue, diesem menschlichen Mitleid, diesem Gerechtigkeitsgefühl hat sich ein Anteil beigesellt, der Liebe ist, eine von den vielen Arten, in denen der Mensch sich Idealbilder schafft und Liebe entsteht. Aber das Suchen nach dem armen »nußbraunen Mädchen« dient im weitern Verlauf zum Vorwand, um ein Stück nach dem andern dem Buche anzuflicken, deren keines zum andern passen will; so erhält dieses leidenschaftliche Suchen, derart als Hilfsmittel gebraucht, mitunter etwas Schulmeisterhaftes oder Kindisches, ja selbst eine ungewollte komische Färbung. Ein anderes Beispiel ist folgendes. Die Geschichte des »Mannes von fünfzig Jahren« entwickelt sich ebenfalls in »Wahlverwandtschaften«; sie zeigt einen Vater, der, von einem jungen Mädchen geliebt, sich mit ihm verlobt, und einen Sohn, Liebhaber einer Witwe, der er sich zu vermählen wünscht; zwei Paare, die, als sie miteinander in Berührung treten, zu neuen Verbindungen veranlaßt werden, der zwei jungen Leute miteinander und des Mannes von fünfzig Jahren mit der geistreichen und gewandten Witwe: eine Art »Wahlverwandtschaft«, die zum Lustspiel und zu einer heitern Lösung hinneigt, da den beiden neuen Verbindungen diesmal keine sittlichen Hindernisse im Wege stehen, vielmehr die sittliche Zustimmung hier von selbst erfolgt. Allein der Verfasser scheint nicht hinreichend an der Erzählung be-

teiligt, er hält nicht den richtigen Ton fest; so daß infolge davon, an einem gewissen Punkt, die vier Personen des Gemäldes zu schmückenden Teilen des allgemeinen Rahmens werden. Es ist das ein Rahmen, der alles umschließt: psychologische und sittliche Betrachtungen, erzieherische und gesellschaftliche Luftschlösser, Novellen, Märchen und Schwänke; alles das mit dem Anspruch, ein großes geistiges Schauspiel zu bieten, eine »Komödie der Seele« und eine »Komödie der menschlichen Gesellschaft« (»Komödie« im Sinne Dantes und des Mittelalters genommen).

Von den nicht wenigen »Begrifflichkeiten des Aufbaus«, die uns in Goethes Werken begegnen, ist keine so augenscheinlich und so gewichtig wie die der »Wanderjahre«, derart, daß es nicht leicht ist, den seelischen Hergang zu verstehen, durch den der Verfasser veranlaßt wurde, diese Bahn einzuschlagen und auf ihr so weit zu gehen, sodann, in welcher Weise er sein Verfahren vor sich selbst gutheißen konnte. Denn die Rechtfertigungen, die er andern gab, sind von der gewohnten Art, die wir schon kennen: daß das Buch, wenn schon nicht »aus einem Stück«, so doch in »einem Sinne« sei, daß sich in ihm »wie im Leben selbst, Notwendiges und Zufälliges, Vorgesetztes und Ungeschlossenes, bald gelungen, bald vereitelt, finde, wodurch es eine Art von Unendlichkeit erhalte, die sich in verständige und vernünftige Worte nicht durchaus fassen noch erschließen lasse«. Possen eines großen Mannes! Ein alter englischer Biograph und Kritiker Goethes, Lewes, bemerkt, daß ein englischer Schriftsteller sich niemals vermessen hätte, seine Leser derart zum besten zu halten (es ist bekannt, daß Goethe unter anderm, als die einzelnen Bände sich im Druck als sehr ungleichen Umfanges herausstellten, seinem Helfer Eckermann auftrug, aus einigen Heften seiner Aufzeichnungen Stoff zu sammeln und das Ganze mit der Aufschrift: Aus Makariens Archiv — einer der Personen des Romans — zu versehen!); und obgleich deutsche Kritiker nicht ermangelt haben,

gegen diese Worte Einspruch zu erheben, weil doppelt unehrerbietig gegen Goethe wie die deutsche Leserwelt, so scheint doch Lewes nicht einmal, was diese letzte betrifft, Unrecht zu haben. In der geistigen Verfassung der deutschen Leser lag, besonders damals, etwas, das den Verfasser anscheinend ermutigen mußte, seiner Neigung zum Zusammenschweißen nachzugeben und gegen seine Schwächen läßlich gestimmt zu sein. Es war die Zeit des geklitterten, formlosen Schrifttums, der Romane Jean Pauls und seiner Nachahmer, der »Humoristen«; Wilhelm spielt in einem seiner Briefe an Natalie (II, 12) scherzhaft darauf an: »Wenn ich nun aber nach dieser umständlichen Erzählung zu bekennen habe, daß ich immer noch nicht ans Ziel meiner Absicht gelangt sei, und daß ich nur durch einen Umweg dahin zu gelangen hoffen darf, was soll ich da sagen! Wie kann ich mich entschuldigen! Allenfalls hätte ich folgendes vorzubringen: Wenn es dem Humoristen erlaubt ist, das Hundertste ins Tausendste zu werfen, wenn er kecklich seinem Leser überläßt, das, was allenfalls daraus zu nehmen sei, in halber Bedeutung endlich aufzufinden, sollte es dem Verständigen, dem Vernünftigen nicht zustehen, auf eine seltsam scheinende Weise rings umher nach vielen Punkten hinzuwirken, damit man sie in einem Brennpunkte zuletzt abgespiegelt und zusammengefaßt erkenne, einsehen lerne, wie die verschiedensten Einwirkungen, den Menschen umringend, zu einem Entschluß treiben, den er auf keine andere Weise, weder aus innerem Trieb noch äußerem Anlaß, hätte ergreifen können?«

Trotz alledem bleiben die Wanderjahre doch immer eine Sammlung von Blättern, die Goethes Geist entsprossen sind, auch wenn man nicht, wie es ziemlich oft geschehen ist, die Bedeutung seiner erzieherischen Utopie, sowie der andern sozialen oder sozialistischen wird übertreiben wollen (denen das Gepräge der Utopie selbst enge Grenzen und geringen Wert zuweist, spekulativ gering und praktisch noch viel geringer), so wird man die Schätze von Scharf-

sinn und Weisheit, die hier mit vollen Händen ausgestreut sind, niemals genug anstaunen können. Fast jede Seite gibt Anlaß zur Bewunderung. Als Beispiel mag eine der vielen sittlichen Beobachtungen dienen über das Verhältnis von Mann und Weib: »Den Enthusiasmus für eine Frau muß man einer andern niemals anvertrauen; sie kennen sich untereinander zu gut, um sich einer solchen ausschließlichen Verehrung würdig zu halten. Die Männer kommen ihnen vor, wie Käufer im Laden, wo der Handelsmann mit seinen Waren, die er kennt, im Vorteil steht, auch sie in dem besten Lichte vorzuzeigen die Gelegenheit wahrnehmen kann; dahingegen der Käufer immer mit einer Art Unschuld hereintritt, er bedarf der Ware, will und wünscht sie und versteht gar selten, sie mit Kenneraugen zu betrachten. Jener weiß recht gut, was er gibt, dieser nicht immer, was er empfängt. Aber es ist einmal im menschlichen Leben und Umgang nicht zu ändern, ja so löblich als notwendig, denn alles Begehren und Freien, alles Kaufen und Tauschen beruht darauf.« Und wer hätte jemals, was die Juden angeht, besser die Wirksamkeit der Bibel ausgedrückt, jener Sammlung ihrer heiligen Bücher: »sie stehen so glücklich zusammen, daß aus den fremdesten Elementen ein täuschendes Ganzes entgegentritt. Sie sind vollständig genug, um zu befriedigen, fragmentarisch genug, um anzureizen, hinlänglich barbarisch, um aufzufordern, hinlänglich zart, um zu besänftigen . . .?« (II, 2). Und um beim gleichen Gegenstande zu bleiben, wer hätte früher, besser, gedrängter den wesentlichen Punkt aller der wirklichen Schwierigkeiten getroffen, die der Stellung der Juden in der heutigen Gesellschaft erwachsen, wenn er über ihre Ausschließung aus seinem idealen Staat (III, 1) bemerkt: »denn wie sollten wir ihnen den Anteil an der höchsten Kultur vergönnen, deren Ursprung und Herkommen sie verleugnen?«

Aber auch vom rein künstlerischen Standpunkt — ist gleich das große Kunstwerk, auf das der allgemeine Plan

hinzudeuten schien, nicht vollbracht worden — lassen sich dennoch überall membra disiecta poetae erkennen, wie in der schon erwähnten Erzählung vom »Nußbraunen Mädchen«, in der Idylle, mit der das Buch beginnt: »Sanct Joseph der Zweite«, in der lieblichen Novelle: »Wer ist der Verräter?«, in dem überaus anmutigen Märchen: »Die neue Melusine«, in den Frauengestalten, wie Hersilie, selbst in der sehr poetisch entworfenen, wenn auch in der Ausführung später verdorbenen greisen Makarie. Alles das sind Blätter voll der feinsten Beobachtungen, aus denen wir noch ein paar kleine Proben geben wollen. So sagt der leichtsinnige Bruder der klugen Lucinde: »Sonnabend ist Lucinde ganz unbrauchbar, sie liefert dem Vater pünktlich ihre Haushaltungsrechnung; da hab' ich mich auch einmischen sollen, aber Gott bewahre mich! Wenn ich weiß, was eine Sache kostet, so schmeckt mir kein Bissen.« Oder es erzählt der junge Mann, der durch Zauberei sich in winzige Gestalt hat verwandeln lassen, um mit der kleinen Fee Melusine im Reich der winzigen Geschöpfe zu leben: »Dabei hatte ich jedoch leider meinen vorigen Zustand nicht vergessen. Ich empfand in mir einen Maßstab voriger Größe, welches mich unruhig und unglücklich machte. Nun begriff ich zum erstenmal, was die Philosophen unter ihren Idealen verstehen möchten, wodurch die Menschen so gequält sein sollen. Ich hatte ein Ideal von mir selbst und erschien mir manchmal im Traum wie ein Riese!«

XV.
Faust, zweiter Teil.

Dem zweiten Teil des Faust schadet sicher eben diese seine Eigenschaft, die Verbindung mit dem ersten, und der Anschein, als bildete er mit ihm ein einheitliches Werk.

Der poetisch gestimmte Leser findet nicht die wirkliche und innere Fortsetzung, die ihm in Aussicht gestellt wird, er fühlt sich in einer ganz verschiedenen, fast gegensätzlichen Welt, kann sich einer Regung von Enttäuschtsein nicht erwehren und ist geneigt, ihn zu verwerfen und zu verurteilen. Daher die scharfe Gegnerschaft, die der zweite Teil des Faust, vor allem in Deutschland selbst, gefunden hat, eine Gegnerschaft, die mitunter bis zu unverhüllter Geringschätzung, bis zur Verspottung und Parodie ging.

Soll ihm jedoch die Gerechtigkeit, die er verdient, zuteil werden, so muß man ihn als das betrachten, was er ist, als ein Werk für sich, bloß aus ihm selbst heraus zu beurteilen, nicht im Verhältnis und mit dem Eigenmaß der andern Dichtung, von der er übrigens durch einen Zwischenraum von mehr als einem halben Jahrhundert getrennt ist, grande aevi spatium, zumal für einen Poeten.

Goethe hatte sein ganzes Leben hindurch den Gedanken an eine dramatische Behandlung der Faustsage nicht aufgegeben. Nachdem er den schon in der Jugend geschaffenen Bruchstücken feste Gestalt, durch ihre Zusammenfassung zu einem ersten Teil verliehen, hatte er die Arbeit am zweiten, letzten Teil, für den sich Aufzeichnungen und Entwürfe in seinen Papieren angehäuft hatten, wieder aufgenommen und abermals unterbrochen; nun wollte er in seinen letzten Jahren, bevor er von der Welt Abschied nahm, diesen Umriß irgendwie farbig ausfüllen, ähnlich einem Maler, der ein Geviert in einer Wand, die er im Feuer der Begeisterung malte, weiß gelassen hat, und nun, verdrießlich über diese leere Stelle, daran geht, sie auszufüllen, mit ganz veränderten Augen und Händen, nur um den Eindruck der Lücke und Mangelhaftigkeit zu entfernen. Allein die Eingebung einer früheren Zeit wieder aufzunehmen, war ihm schon dreißig Jahre vorher nicht möglich gewesen, und es konnte ihm jetzt noch weniger glücken, nach allem, was in dieser Zwischenzeit in ihm und um ihn sich ereignet hatte. So ging er denn an die neue Arbeit mit dem Gedanken

und mit den sittlichen Zuständen, die sich in ihm gefestigt hatten und den ruhigen Besitz seiner fünfundsiebenzig Jahre ausmachten. Auf den Goethe dieser Zeit muß man also sein Auge einstellen, sich nicht den Goethe zurückrufen wollen, der das Selbstgespräch Faustens im Studierzimmer und die Gretchentragödie geschaffen hatte.

Die allgemeine Form, die sich ihm unwillkürlich für die neue Bühnengestaltung darbot, war die eines »Opernbuches«, eine Form, in der Goethe ziemliche Übung hatte, da man nicht vergessen darf, daß er unter anderm auch einer der letzten »Hofpoeten« war, gleichsam der Metastasio der kleinen Weimarer Hofhaltung, für die er zahlreiche Kantaten, Prologe, Allegorien, Festspiele geschrieben hat. Da nun das »Libretto« weniger eine selbständige Dichtung, als der Grund ist, den die Musik erst ausfüllen soll, so verlangt es keineswegs, ja schließt nahezu starke Ergriffenheit und Fülle der Dichtung aus — dies ist so wahr, daß bei Operntexten, die aus wirklichen Dramen genommen werden, das Ergebnis bald ein Zusammendrängen, bald ein Erweitern, immer jedoch ein Verflachen ist —; deshalb schloß auch der neue Faust schon durch diese seine Anlage gerade das aus, was Goethe nicht mehr geben konnte, öffnete sich aber dafür weit dem, was er anstatt dessen noch immer und sogar allein damals voll geben konnte.

Was ist dies nun? Das Bilderspiel eines alten Künstlers, längst erprobt als Meister unzähliger Gestalten und Zustände, aus Wirklichkeit und Schrifttum genommen, der seine Freude daran hat, sie derart im Spiele an seinem Geiste vorüberziehen zu lassen; dann die Weisheit des in Welt- und Menschenwesen erfahrenen Mannes, der schon so vielen geistigen und sittlichen Schicksalen zugeschaut hat, und ohne dadurch Zweifler oder stumpf geworden zu sein, vielmehr seinen eigenen lebendigen Glauben rettend, sich doch nicht mehr durch sie zu überschäumender Begeisterung oder zu wütendem Haß fortreißen läßt; dieser Weisheit drängt sich aber gern ein Lächeln auf die Lippen,

und der Glaube selbst drückt sich in zurückhaltender Weise aus, mitunter nicht ohne scherzhaftes Behagen.

Daß Inhalt und die ihm entsprechende Form des zweiten Teiles des Faust wirklich so beschaffen sind — von der Szene am Kaiserhof an mit den Reden des Kanzlers, des Schatzmeisters, des Marschalls und des Heermeisters, mit dem Dazwischentreten Mephistos als Hofnarren, dem sich anschließenden Mummenschanz, durch die Beschwörung der Helena vor der zuschauenden Hofgesellschaft, die Destillation des Homunkulus, die klassische Walpurgisnacht, die Vereinigung Helenas mit Faust und so weiter hindurch bis zu der zwanglosen Art, mit der die Engelbüblein Faustens »Unsterbliches« Mephistopheles vor der Nase weg entführen, und bis zur Aufnahme dieses Unsterblichen, der Seele Fausts, in den katholischen Himmel — alles das bemerkt jeder selbständige, von äußerlichen Gedanken unvoreingenommene Leser recht wohl. Und stößt er auch auf Stellen, die größeres oder abweichendes Innenleben zu haben scheinen, auch in der Tat haben, wie etwa der Auftritt mit Helenas Rückkehr in den Königspalast von Sparta oder die Terzinen, mit denen Faust die aufgehende Sonne begrüßt, so wird er sich erinnern, daß sie in einem weit zurückliegenden Abschnitt von Goethes Entwicklung geschaffen und nur für den zweiten Teil zurecht gemacht worden sind, sowie daß die erwähnten Terzinen, den Nachrichten, die uns die Biographen liefern, zufolge, mehrere Jahrzehnte vorher wenn auch nicht niedergeschrieben, so doch ersonnen und entworfen worden sind. An andern Stellen jedoch, die das große Drama oder die große Lyrik streifen, wird dergleichen sofort fallen gelassen; das ist zu bemerken in dem Augenblick gespannter Erwartung, als Faustens Reise zu den geheimnisvollen »Müttern« angekündigt wird. »Göttinnen (sagt Mephistopheles), ungekannt Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt . . .« Zu ihnen ist (eröffnet er weiter): »Kein Weg. Ins Unbetretene, nicht zu Betretende, ein Weg ins Unerbetene, Nicht zu Erbittende.«

Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben,
Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?
— — — — — — — — — — — — — — —
Ein glüh'nder Dreifuß tut dir endlich kund,
Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund,
Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn,
Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,
Umschwebt von Bildern aller Kreatur;
Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur.

Faust entschließt sich mutig zur Reise, in der Hoffnung, »im Nichts das All zu finden«. Aber die Reise wird weder dargestellt noch erzählt, alles beschränkt sich auf die Andeutungen, die Mephistopheles in einer Weise, die zwischen Fratzenhaftem und Marktschreierischem die Mitte hält, zum besten gibt. Als Helena vor Kaiser und Hof beschworen wird, Edelherren und Damen allerlei nüchterne und schwatzhafte Bemerkungen über ihre und Paris' Gestalt machen, wird der Beschwörer Faust hingegen von heroischer Begeisterung für die Schönheit ergriffen:

Hab ich noch Auge? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen! — — —
Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle!

Worauf Mephistopheles, aus dem Einsagerkasten heraus, ihn zu beruhigen sucht:

So faßt euch doch und fallt nicht aus der Rolle!

Faust fällt auch wirklich nicht »aus der Rolle«; bald darauf endigt er damit, sich kindischer Weise, von Eifersucht ergriffen, auf die Schattengestalt zu stürzen, als er Paris die Helena küssen sieht. So geht es immer, auch in

den Szenen, die sich auf Faustens Werktätigkeit und seine Erlösung beziehen und mit der herkömmlichen Unbedenklichkeit des Librettisten durchgeführt sind; man versteht darum das Wort Theodor Vischers recht gut, daß Faust sich niemals wahrhaft »bestrebt« habe und daß er sehr wohlfeil »erlöst« werde.

Daraus ist zu ersehen, wie geringe Bedeutung alle die Versuche haben, die jede Szene und jede Einzelheit durchsieben und aufklären wollen, mit der Absicht, Plan und Einheit des Werkes aufzudecken und ins Licht zu stellen. Ein gewisser Plan und eine gewisse Einheit sind natürlich vorhanden, weil sie in irgend einer Weise im Aufbau eines jeden beliebigen Werkes da sein müssen; freilich nur äußerlich und von ungefähr und mit ein paar Worten zu umschreiben. Faust bekommt am kaiserlichen Hofe Fühlung mit dem öffentlichen Leben, wird aber gleich davon abgezogen und folgt dem Ideal der Schönheit und der Kunst (Helena): einem Ideal, das sich wieder in das andere tätigen Lebens auflöst; er läßt den Kaiser eine Schlacht gewinnen und erhält dafür die Meeresküste zu Lehen, an der er gewaltige Trockenlegungen durchführt. Dadurch gewinnt er die volle Befriedigung seiner Seele und erringt auf diesem Wege das ewige Heil, während Mephistopheles überwunden und geprellt wird. Die Ausführung dieses einfachen Vorwurfs ist jedoch sehr ungleich und launenhaft, und die wahre künstlerische Einheit liegt gerade in jener halb scherzhaften Anlage, die gewöhnlich und im ganzen in den verschiedenen Teilen vorherrscht.

Nicht weniger als die schulmeisterlichen Erklärer gehen die irre, die diese letzte Gestalt Goethescher Poesie als Inbegriff, letzten Schluß, als Gipfel aller Dichtung preisen, in der das Bild Begriff und Begriff Bild werde. Denn wird Dichtung in dieser Weise erhöht, das heißt über sich selbst erhöht, so verliert sie im selben Maße als Dichtung und wäre eher »untergeordnete« Dichtung zu nennen, das heißt arm an Poesie und reich an Einbildungskraft und

Geist. Derart ist es verlorene Mühe, im zweiten Teil des Faust poetische Tiefe zu suchen, die hingegen in der Osterszene oder in der des wahnsinnigen Gretchens im Kerker wirklich vorhanden ist: jene der Kunst selbst eigentümlich zugehörende Tiefe, die einen Lebensvorgang erfaßt und wiedergibt, in dem das Unendliche greifbar waltet; darum finden wir hier unerschöpfliche Ausblicke, denen kein Begriffswesen jemals voll zu entsprechen vermag.

Man darf nicht einmal glauben, daß dafür im zweiten Teile des Faust philosophische Tiefe liege; denn so dünn sein Gewebe auch sein mag, er ist und bleibt dennoch Poesie, ist und wird nicht Philosophie; die Begriffe sind in ihm nicht vom Denken ausgearbeitet, es wird nur mehr oder weniger klar auf sie angespielt. Nun ist jedoch ein Begriff, auf den bloß angespielt wird, ohne daß er kritisch entwickelt und verfolgt würde, etwas Unfreies, Totes, Schwankendes, Unbestimmtes; daher die unzähligen Deutungsversuche der Erklärer Goethes sowohl als Dantes wie aller übrigen Gleichnisdichter; denn es ist unmöglich, jemals das zu umreißen, was im Dichter selbst, als er das Bild schuf, nicht fest umrissen war und sein konnte, wenn auch, außerhalb des Bildes, in seinem Geiste dieser feste Umriß bestanden hatte. Es bleibt hier nur übrig, daß der Dichter sich selbst erläutert und uns ausdrücklich sagt, welches seine Gedanken waren, wie dies in gewissen Selbsterläuterungen Brunos und Campanellas der Fall ist; dann liegt aber die Tiefe in der Erläuterung, nicht in der erläuterten Dichtung, kommt dem Begriffe, dem eigentlichen Begriffe, nicht dem Sinnbild, zu. Goethe aber hat nicht bloß eine solche Selbstausdeutung vermieden, sondern ist bekanntlich sogar den Fragen der Freunde und Schüler ausgewichen, die ihn über den versteckten Sinn, um das, was er in die Erfindungen des zweiten Teils »hineingeheimnisst« hatte, ausholen wollten; er war, auf der andern Seite, auch kein so nüchterner Geist, um durchsichtige Allegorien aufzusetzen nach der Art eines Martianus Capella oder irgend

eines mittelalterlichen Schriftstellers; was dies anbelangt, kann man übrigens zugeben, daß die Allegorien des Faust häufig viel mehr als solche, nämlich Mythen sind, die Goethe mit der ganzen Zweideutigkeit und Buntheit des ihnen zugrunde liegenden Sinnes ausstattete, wie das eben ein Merkmal von Mythen ist. Welcher Gedanke liegt der Herstellung des Papiergeldes zugrunde, das durch die verborgenen Bodenschätze gedeckt wird und durch Mephistopheles im Kaiserreiche in Umlauf gebracht, alle, vom Kaiser bis zum letzten Bettler, mit Wonne erfüllt? Soll das vielleicht eine Kritik der Papierwährung sein? Das wäre eine Albernheit! Oder des Mißbrauches, der mit dem umlaufenden Papiergelde getrieben wird? Das wäre eine gar zu alltägliche Sache! Und welcher Gedanke verbirgt sich unter der Ehe Faustens und Helenas? Die Vermählung des deutschen mit dem hellenischen Geist, wie man behauptet hat? Das wäre ein geschichtlicher Irrtum oder höchstens eine völkische Überhebung, die Goethes Charakter fremd ist. Oder die Verbindung der neuen Geistesrichtung mit der Vollendung der Form, die man der griechischen Kunst zuerkannte? Das wäre abermals ein wenig neuartiger Gedanke, und er wäre überdies, ohne den kritischen Vorgang, der ihn rechtfertigt und näher bestimmt, allen Einwürfen wie allen Abirrungen gleichmäßig preisgegeben. Und das Gleichnisbild Georg Byrons im Sohne Faustens und Helenas, Euphorion, besitzt es irgendwelchen kritischen Wert für das Verständnis der Byronschen Dichtung? Ein Italiener würde bemerken, daß dieses Sinnbild, wenn überhaupt, viel eher auf den strengen klassischen Dichter des Schmerzes, Leopardi, oder auf den Sänger der »Gräber« und der »Grazien« (U. Foscolo) als auf den zügellosen, zerrütteten, von allerhand Bodensatz getrübten Byron paßte. Alles das ist aber nicht als Tadel gegen Goethe aufzufassen, der volle Freiheit besaß, sich in Bilderspielen, Überschwänglichkeiten, Späßen zu ergehen, wie es ihm behagen mochte, sondern gegen diejenigen, die

sein Schaffen mißverstehen und den zweiten Teil des Faust mit einem gewichtigen Ernst behandeln, den gerade dieses Gedicht nicht verlangt und der der Art, mit der es im Geist des Dichters empfangen ward, durchaus nicht entspricht.

Hat man durch erstes, aufmerksames Lesen eine gewisse Vertrautheit mit dem Buche gewonnen, so empfiehlt es sich, beim Wiedervornehmen nicht das Ganze vom Anfang bis zum Ende durchzunehmen, wie man es beim Werther oder der Gretchentragödie tun wird, sondern es bald hier, bald dort aufzuschlagen und eine Phantasmagorie zu verfolgen, ein Bildchen zu genießen, über ein satirisches Gemälde zu lächeln, irgendeinen hübschen Sinnspruch sich eigen zu machen. Goethe erneuert im Maskenzug die Karnevalsgesänge der italienischen Renaissance; es gehört hinlänglich schlechter Geschmack dazu, um unter dem angeblichen »großen Menschheitsdrama«, dessen Vertreter Faust sein soll, und dem tieferen Sinne, der dem Maskenzug in diesem Drama zukäme, sich in weiß Gott welche Tiefen zu verlieren, anstatt bei jeder dieser Masken zu verweilen; so z. B. bei dem kleinen Gespräch der Pulcinelle, die ihr Lebensideal beschreiben, oder bei der besorgten Mutter, die ihre Tochter vergeblich unter die Haube zu bringen sucht:

> Mädchen, als du kamst ans Licht,
> Schmückt' ich dich im Häubchen,
> Warst so lieblich von Gesicht
> Und so zart am Leibchen.
> Dachte dich sogleich als Braut
> Gleich dem Reichsten angetraut,
> Dachte dich als Weibchen . . .

Im übrigen ist dies eines jener Mädchenbilder, wie sie Goethe mit leichter Hand und mit wohlgefälligem Schmunzeln zu zeichnen pflegte. Ein anderes spöttisches Sittenbildchen ist der jetzt Baccalaureus gewordene Schüler, der sich wieder bei Mephistopheles einführt und ihn, wie einstens, in den Doktorpelz Faustens gehüllt findet; er

nimmt die frühere Unterredung wieder auf, doch in anderm Geiste; es ist das eine der vielen zwischen Verdruß und väterlicher Milde schwankenden Ermahnungen, wie sie Goethe der Jugend zu erteilen gewohnt war, die damals wie stets überzeugt war, daß die, so ihre dreißig Jahre hinter sich haben, die »Alten«, lediglich nur mehr ans Sterben zu denken hätten, weil mit ihnen, den frisch ins Leben getretenen Jungen selbst, die Welt wahrhaftig erst wiederbeginnt.

Das ist der Jugend edelster Beruf!
Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf;
Die Sonne führt' ich aus dem Meer herauf,
Mit mir begann der Mond des Wechsels Lauf.

»Fahr hin, Original, in deiner Pracht« — ruft Mephistopheles ihm nach:

Wie würde dich die Einsicht kränken,
Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt schon gedacht?

In der Tat haben die Jungen Goethen genug zu schaffen gemacht mit ihren Ansprüchen, Anliegen, mit ihrer Anmaßung, und er hat mehr als einmal die Geduld verloren. Aber nachdem er sie unwirsch abgefertigt hat, fügt er doch sogleich wieder hinzu, daß es im Grunde doch nicht so schlimm sei:

In wenig Jahren wird es anders sein,
Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch e' Wein.

Die Ungeheuer der alten Götterlehre erscheinen Fausten auf den pharsalischen Feldern. Es sind die dem Dichter wohlvertrauten Gestalten, ihm, der so lange im Reiche der Poesie gelebt hat; nun scheint es ihm sehr zu behagen, daß er sie in der Nähe betrachten und gleichsam mit Händen greifen kann; so sagt er wie sein Faust, mit den Finger auf die Sphinxe weisend:

»Vor solchen hat einst Ödipus gestanden.«

Vor den Sirenen:

»Vor solchen krümmte sich Ulyß in hänfenen Banden.«

Vor den Ameisen:

»Von solchen ward der höchste Schatz gespart.«

Vor den Greifen:

Von diesen treu und ohne Fehl bewahrt.
Vom frischen Geiste fühl ich mich durchdrungen,
Gestalten groß, groß die Erinnerungen.

Ist dies Freude am Bilderspiel oder Scherz? Wohl beides. Die Nymphen des Peneios singen ihm ein süßes Lied; er freut sich von neuem dieser lieblichen Bilder, dieser »Träume«, dieser »Erinnerungen«.

Ich wache ja! O laßt sie walten
Die unvergleichlichen Gestalten,
Wie sie dorthin mein Auge schickt.
So wunderbar bin ich durchdrungen!
Sind's Träume? sind's Erinnerungen?

Der Kentaur Chiron lädt ihn auf seinen Rücken; er bewundert die Gestalt, die ihm schon vom Hörensagen altbekannt ist:

Der große Mann, der edle Pädagog,
Der, sich zum Ruhm, ein Heldenvolk erzog,
Den schönen Kreis der edlen Argonauten,
Und alle, die des Dichters Welt erbauten.

Chiron erwidert ihm jedoch mit Sprüchen sehr modernen Gepräges über die geringen Aussichten alles Erzieherwesens:

Das lassen wir an seinem Ort!
Selbst Pallas kam als Mentor nicht zu Ehren,
Am Ende treiben sie's nach ihrer Weise fort,
Als wenn sie nicht erzogen wären.

Helena erscheint wieder in ihrer strahlenden Schönheit, und der »Gelehrte«, das ist der wohlgeschulte Philolog, äußert Zweifel, denn er zieht dem, was er mit Augen sieht, als besser bezeugt vor, was er in den Texten findet:

> Ich seh' sie deutlich, doch gesteh' ich frei,
> Zu zweifeln ist, ob sie die rechte sei.
> Die Gegenwart verführt ins Übertriebene,
> Ich halte mich vor allem ans Geschriebene.

Mit den ovidischen Namen Philemon und Baucis geschmückt, ersteht von neuem das Greisenpaar, dessen friedliches Glück Faust stört und vernichtet. Mit welcher greisenhaften Anmut empfängt Baucis, liebreich geschäftig, den Gruß des Gastfreundes, den sie schon einstens aufgenommen hat; jetzt nur besorgt, daß er den wohltätigen Schlaf des Gatten nicht störe:

> Lieber Kömmling! Leise! leise!
> Ruhe! Laß den Gatten ruhn;
> Langer Schlaf verleiht dem Greise
> Kurzen Wachens rasches Tun.

Höchst anziehend sind auch die Szenen des Staatsrates am Kaiserhofe mit den Reden des Kanzlers, des Schatzmeisters, des Marschalks, des Heermeisters, wie die übrigen, die Schlacht zwischen Kaiser und Gegenkaiser, der die Verteilung der Belohnungen an alle folgt, die zum Siege beigetragen haben, die schlauen Künste des Erzbischofs, der sich ein stattliches Gebiet für die Kirche verschreiben läßt, — dafern man sie liest, als wären sie von Marionetten vorgetragen, ohne darin ein politisches und soziales Gemälde nach der Art Shakespeares erblicken zu wollen.

Und wie viel scharfsinnige Sprüchlein fallen von den boshaften Lippen des Mephistopheles (»Krieg, Handel und Piraterie, Dreieinig sind sie, nicht zu trennen« usw.); wie viele gewichtige Aussprüche von denen Faustens, vom

Beginn bis zum Ende, bis zu jenen letzten, berühmt gewordenen, des Sterbenden, über das »höchste Erdenglück«: auf freiem Grund mit freiem Volke stehn, und über die einzig mögliche Art, der Freiheit und des Lebens würdig zu sein:

> Nur der verdient sich Freiheit und das Leben,
> Der täglich sie erobern muß.

Aus dieser Fülle lebendigen Scharfsinns und edler Weisheit steigt aber auch die gesangvolle Klage um den Tod Euphorion-Byrons hervor, dem der alte Goethe so viel mit zärtlicher Liebe gemischte Bewunderung gezollt hatte. Es ist etwas darin, das an den »Fünften Mai« unsres Manzoni erinnert, jene Ode, die Goethe übersetzt hat, als Grabrede auf einen andern, von ihm höchlich bewunderten Großen:

> Doch du ranntest unaufhaltsam
> Frei ins willenlose Netz,
> So entzweitest du gewaltsam
> Dich mit Sitte, mit Gesetz;
> Doch zuletzt das höchste Sinnen
> Gab dem reinen Mut Gewicht,
> Wolltest Herrliches gewinnen,
> Aber es gelang dir nicht.
>
> Wem gelingt es? — Trübe Frage,
> Der das Schicksal sich vermummt,
> Wenn am unglücklichsten Tage
> Blutend alles Volk verstummt.
> Doch erfrischet neue Lieder,
> Steht nicht länger tief gebeugt;
> Denn der Boden zeugt sie wieder,
> Wie von je er sie gezeugt.

Verfolgt man so dieses letzte Werk Goethes, in dem wir hier und dort ein paar Seiten aufgeblättert haben, so werden wir es dem Geiste seines Urhebers gemäß nachempfinden und im Lesen das gleiche Vergnügen erleben können, das er bei seiner Abfassung empfinden mußte, längst dem Gewirr der Leidenschaften entrückt, frei von aller Spannung,

die die Kunst mit sich bringt, den Launen seiner Einbildungskraft folgend, und mit den Gestalten, die er beschwor und mit leichter Hand umriß, seine Gedanken und Mahnsprüche verflechtend. Der zweite Teil des Faust ist nicht ein trübseliger Beweis greisenhaften Verfalls des Genius, sondern das Funkengestiebe, mit dem ein gewaltiges Feuer erlischt, der reiche Schluß eines überreichen dichterischen und geistigen Lebens.

XVI.
Schluß.

Die im Verlaufe dieser raschen Darstellung gegebenen Hinweise könnten wohl breiter ausgeführt und vertieft werden von einem Kritiker, der sich zu einem eingehenden Studium von Goethes Werken anschickt, oder selbst von dem einfachen, verständnisvollen Leser, der sich von dem, was er gelesen hat, voll Rechenschaft ablegen möchte; die Untersuchung könnte sich auf einige kleinere Werke Goethes erstrecken, von denen gar nicht oder nur im Vorübergehen die Rede war; manche Umrisse könnten fester, wohl auch in etwas anderer Art gezogen werden. Allein ich glaube behaupten zu dürfen, daß die Beurteilung Goethes — ebenso wie die jedes andern Dichters und Künstlers — sich innerhalb der Grenzen halten muß, die ich hier abzustecken versucht habe. Alles andere bedeutet, wenn nicht nützliche Vorarbeit, bloß akademischen Zeitvertreib und noch häufiger verworrenes Gerede; im besten Falle mag es einen Wert haben, der aber dann nicht mehr der literarischen Kritik angehört. Auch wir haben gelegentlich Lebensnachrichten, Gedanken, Empfindungen des Dichters und seiner Zeit herangezogen, je nachdem wir ihrer zum Verständnis des Werdens seiner Kunst bedurften; man muß sich aber klar machen, daß, wollte man umgekehrt diese Dichtung zergliedern, um aus ihr Anhaltspunkte für das Leben des Dichters, für seine politischen, sozialen, philosophischen Ansichten, für die geistigen Ereignisse jener Zeiten zu schöpfen, wenn man demnach, allgemein gesprochen, den umgekehrten Weg einschlüge — nicht vom Menschen und der Gesellschaft ausgehend zur Dichtung, sondern von dieser zu jenen —, daß man damit das Gebiet der Literaturgeschichte ebenso aufgeben würde wie den Dichter Goethe; dies ist so wahr, daß große, mittelmäßige und schlechte Dichter sich zu solcher Zeugnisabnahme gleichmäßig bereit finden, ja es ist gar nicht gesagt, daß die schlechten geringere Dienste leisten als die besten.

Nichtsdestoweniger wird mehr als einem die hier unternommene Untersuchung zu einem beträchtlichen Teil lückenhaft vorkommen, weil in ihr, wie man zu sagen pflegt, die »Stellung«, die Goethe in der »Entwicklung der Literaturgeschichte« einnimmt, nicht bestimmt worden ist. Dieser Anschein mag wohl vorhanden sein, jedoch bloß in der Beleuchtung durch ein kritisches Vorurteil: denn ich wüßte wahrhaftig nicht, welcher andere Platz einem Goethe in der Geschichte der Literatur zukäme, außer dem, der gewesen zu sein, der er war, und den zu bestimmen wir bemüht waren: er selbst gewesen zu sein, Goethe selbst, nicht dieser oder jener, von ihm verschiedene Dichter. Oder verlangt man vielleicht anderes?

In der Tat, ich errate beiläufig, was man verlangt; und ich errate es, weil jeder, der eine geistige Arbeit leistet, gewisse Gedankenfäden anspinnt, die er nachher, als ungeeignet oder nicht zur Sache gehörig, ausschaltet, obwohl er weiß, daß er sie wieder in der Gestalt von Ausstellungen, Einwürfen, Wünschen vor sich auftauchen sehen wird. Unter diesen Entwürfen, die ich im Geiste geformt und ebenso wieder ausgeschieden hatte, befand sich auch ein ganz hübsches Gemälde Goethes als des Pfadfinders aller Formen der Literatur im neunzehnten Jahrhundert: der Weltan-

schauungspoesie (Faust), des autobiographischen empfindsamen Romans (Werther), des Erziehungsromans (Meister), des geschichtlichen Romans und Schauspiels (Götz, Egmont), des Romans, der die Gewissensfrage von Leidenschaft und Sittlichkeit stellt (Wahlverwandtschaften), des Zukunftstraumromans (Wanderjahre), des neuklassischen Trauerspiels (Iphigenie), des neuhomerischen Epos (Hermann und Dorothea), der wiedererneuten antiken Sage (Achilleis, Helena), der Lyrik im Volkston (Lieder), der tragischen wie der sinnspruchmäßigen Ballade (Braut von Korinth, Zauberlehrling), der Poesie östlicher Färbung (Diwan), der verzückten Lyrik in freiem Versmaß (Wanderers Sturmlied, Seefahrt usw.), ja man könnte selbst sagen, jener nur den Eingeweihten zugänglichen Lyrik, die sich im Aneinanderreihen sprunghafter Eindrücke entwickelt, nur zusammengehalten durch ein innerliches, nicht zum Vorschein kommendes ideales Band (wie die Harzreise); endlich, wenn man will, sogar der sich frei auslebenden Worte, die erst die »Futuristen« von heute erfunden zu haben glauben (man sehe einen Abschnitt in der »Campagne in Frankreich«), ohne von allen den besonderen Bildungen zu reden, die er geschaffen hat und die eine reiche Nachkommenschaft erzielten und noch fortwährend erzielen, von Faust und Prometheus an bis zu Wagner und Mephistopheles, von Iphigenie, Gretchen, Mignon bis zu Marianne und Philine. Dieses Gemälde — dem übrigens als Gegensatzwirkung nicht jener Zug gemangelt hätte, den ich bereits an Goethe hervorgehoben habe, daß er nämlich als der letzte große Wortführer in der Reihe der »Hofdichter« zu betrachten sei, die in der Renaissance erstanden und durch die Namen Ariosts und Tassos zu Ruhm und Ehre gelangt sind — dieses Gemälde hätte ich an den Eingang oder an den Schluß der Erörterung über die einzelnen Werke stellen können als eine Art Einführung in die Geschichte der Poesie im neunzehnten Jahrhundert; auf diese Weise hätte ich farbig lebhafte Schilderungen

niederschreiben, und vor dem Leser ein geschichtliches Traumgebäude in allem Glanz erstehen lassen können, das wenigstens für den Augenblick geblendet und befriedigt hätte, wie alles, das anscheinend aus Ungeordnetem Ordnung, aus Vielfältigem Einheit, aus Unklarem Durchsichtiges herstellt, und das alles in der einfachsten und vergnüglichsten Weise.

Warum habe ich nun auf dieses Beginnen, so angenehm für den Leser wie schmeichelhaft für mich selbst, Verzicht geleistet? Einzig aus dem Grunde, weil diese Goethe zugewiesene Stellung, als des Bahnbrechers modernen Schrifttums, gleichsam als desjenigen, der die Richtlinien entworfen und die Aufgaben verteilt hat, die es dann weitergeführt hat und um deren Bewältigung es noch immer bemüht ist, wohl als Spiel der Einbildung ganz annehmlich wäre, aber der Wahrheit auch nicht im mindesten entspricht: jener gewissensstrengen Wahrheit, die uns stets und vor allem andern teuer sein muß und nach der wir allein trachten müssen, mögen wir sie auch nur unvollkommen erreichen. Jeglicher Dichter ist ein Pfadfinder, aber jeder bahnt auch immer nur etwas an, das in ihm selbst sein Ende findet, denn Anfang und Ende sind seine eigene Persönlichkeit selbst. Der Späterkommende ist entweder ebenfalls Dichter, hat darum eine neue Persönlichkeit und durchmißt einen neuen, persönlichen Kreislauf, oder er ist es nicht, und kann in diesem Falle dann wohl das schon Gefundene nachahmen, wiederholen — aber die Nachahmer zählen bekanntlich nicht mit in der Geschichte der wahren Dichtung. Derart beschränkt sich der Anstoß, den Goethe auf so vielen und verschiedenartigen Gebieten der Literatur gegeben hatte, entweder auf die höchst alltägliche Feststellung, daß er, wie jeder Mann von Genie, viele Nachahmer erweckt hat; oder er bekommt höchstens diesen Sinn: daß in Goethes Dichtung, in seiner reichen, mannigfaltigen, höchst feinfühligen und besinnlichen Seele sich zum ersten Male, in hervorragendem Maße, zahlreiche

Auswirkungen des modernen Geistes widerspiegelten, die sich später immerhin, durch sein Beispiel angeregt, bei andern Dichtern und Künstlern wiederholten. Diese zweite Behauptung ist an sich zweifellos richtig, aber sie bildet gerade den Gegenstand einer Betrachtung von außen, gehört der Kulturgeschichte an, denn in der Geschichte der Poesie gilt nur die besondere Art dieser Widerspiegelung, gilt nur die einzelne Dichterseele, sowie die Vollendung der Form, die in einzelhaften, unter sich verschiedenen Wesensarten erreicht worden ist. Teilt man Goethen das eingebildete Amt eines allgemein bahnbrechenden Geistes in der neueren Literatur zu und öffnet man auf diese Art Tür und Tor dem hemmungslosen Spiel der Phantasie, so ist es von vornherein klar, daß man hiedurch von einer Übertreibung zur andern geführt wird, daß einem schönen Götzenbild zuliebe die »Leitgedanken des modernen Schrifttums«, soweit sie in Goethes Werken kein Gegenbild finden, nur zu gern vergessen und diejenigen von ihnen verschwiegen werden, die er von Vorgängern und Zeitgenossen, nicht bloß deutschen, übernommen hat.

Ich habe demnach auf einen wohlfeilen, aber durchaus unberechtigten Schmuck dieser kleinen Aufsätze verzichtet, und es vorgezogen, sie in ihrer Armut zu belassen, in jener Armut, die bekanntermaßen häufig die Schwester der Ehrlichkeit ist.

ANHANG.

Goethe im Urteil der Italiener.

Es wäre sehr nützlich, eine gedrängte Geschichte der Goethekritik zu geben; ich sage absichtlich gedrängt, weil die akademische Schulmeisterei, wenn sie an Aufgaben solcher Art sich versucht, diese gerne übermäßig aufbauscht, durch Anhäufung von allzu zahlreichen und allzu wenig gesiebten Einzelheiten; es ergibt sich daraus der doppelte, aber im selben Punkte ausmündende Mißstand, daß das richtige Verhältnis der wissenschaftlichen Werte verschoben wird und das Hauptsächliche und Wesentliche der gestellten Aufgabe verloren geht, nämlich die Brauchbarkeit der Untersuchung. Da mir aber dermalen eine Anzahl von Werken, die für eine solche geschichtliche Überschau herangezogen werden müßten, nicht zur Hand, so begnüge ich mich damit, eine einzige mehr untergeordnete Seite im Umriß herauszustellen, die freilich für uns von besonderer Wichtigkeit ist: den Beitrag, den die Italiener zur Goethekritik geleistet haben. Diese Untersuchung muß jedoch von einer andern, mit der sie häufig verwechselt wird — und dies ist ein zweiter Grund jener schon früher angemerkten Weitschweifigkeit akademischer Abhandlungen —, strenge geschieden werden: der Geschichte von Goethes Erfolg, der Verbreitung und Beliebtheit seiner Werke, der Gunst oder Ungunst, die sie fanden; so wie sie anderseits von der Bibliographie der über Goethe handelnden Schriften zu trennen ist, die übrigens nur zu

einem geringen Teil sich auf das wirkliche und eigentliche kritische Urteil beziehen.[1])

Man ist versucht, zu sagen, daß ein solches dem fremd geblieben ist, der zuerst in Italien eine innerliche und philosophische Wesensdarstellung Goethes zu entwerfen unternahm, Giuseppe Mazzini; denn in seinem ersten, von 1826 stammenden Versuch über den ersten Teil des Faust ergeht sich Mazzini in Darlegungen politischer, religions- und sittengeschichtlicher Art, er stellt Goethe nach Dante und Shakespeare als dritten in der Dreiheit hin, welche die drei großen Zeitalter europäischer Geschichte verkörpern soll, und beschreibt Faust als den Vertreter eines Übergangszeitalters, verzehrt vom Drang nach Erkenntnis, zugleich satt und unbefriedigt von der kalten Wissenschaft, Mephistopheles als die genießerische Selbstsucht, Gretchen als das arme menschliche Geschöpf, das zwischen jenen beiden, in verschiedener Weise Mächtigen und Ungestümen zermalmt wird. In dem Versuch über »Byron und Goethe«, der 1847 veröffentlicht wurde und den selben Weg verfolgt, stellt Mazzini den deutschen Dichter auf die gleiche Höhe wie den englischen, als »zwei Verstandesriesen« und »Vertreter zweier Zeitalter«; den einen, Byron, als Dichter des »subjektiven« Lebens, den andern als des »objektiven«, dieser »umfassender«, jener von »größerer Tiefe«; beide aber als schon überholt, da »Byron der Einzelmensch ist, der ausschließlich sein inneres Leben lebt, Goethe auch noch der Einzelmensch, der aber sein äußeres Leben lebt. Jenseits von Byron und Goethe, jenseits dieser beiden unvollkommenen Seinsarten, an dem Punkte, in dem sich diese beiden Dichtungsweisen

[1]) Was Goethe und Italien anbelangt, so ist die bibliographische Aufgabe schon in sorgfältiger Weise durch C. Fasola gelöst worden, namentlich in seinen beiden Arbeiten: Goethes Werke in italienischen Übertragungen (im Goethe-Jahrbuch XVI, 1895) und: Ist Goethe in Italien volkstümlich? (in der Florentiner Rivista di letteratura tedesca. Jahrgang III, Bd. III, 1909, S. 147 bis 180).

schneiden, die beide nach dem Himmel streben, unvermögend, ihn zu erreichen, steht eine andere.« Diese wird die Dichtung der Zukunft und der Menschheit sein, bestimmt Gleichmaß, Leben, Einheit zu bringen! Obwohl ihm der eine wie der andere demnach Zeugen der Vergangenheit zu sein scheinen, verhehlt aber Mazzini gleichwohl nicht seine Hinneigung zu Byron (wie gleicherweise zu Schiller), denn, sagt er, »wir wissen nicht, ob Goethe größere Bewunderung als Dichter verdiene. Byron hat jedoch als Mensch wie als Dichter größeren Anspruch auf unsere Liebe«. Goethe ist im Grunde ein Dichter der Einzelheiten, nicht der Einheit, der Sonderung, nicht der Zusammenfassung, dem sich stets das Ganze entzieht; sein Werk ist eine prächtige, doch nicht geordnete Enzyklopädie; er hat alles empfunden, doch nicht das Gesamte, weil ohne Gefühl für die Menschlichkeit, politisch gleichgültig, stoff- und sinnengläubig, Polytheist, Heide. »Sein Himmel ist ein vielfacher Olymp, der Himmel Mosis und Christi bleibt ihm verschlossen.«[1])

In dieser Kritik ist der Einfluß der bekannten Urteile Menzels und Börnes merklich, deren Mazzini übrigens selbst Erwähnung tut; noch mehr aber der allgemeine des humanitären demokratischen Gedankens, ebenso oberflächlich und willkürlich in Sachen der Poesie, als er es in seinen politischen Begriffen zu sein pflegt. Weil aber dergleichen Urteile der bequemen, mittelmäßigen und gewöhnlichen Auffassung der Dinge so trefflich entsprechen, so kann es nicht wundernehmen, daß Goethe insgemein als fühllos, unpersönlich, kalt angesehen wurde, auch außerhalb der eigentlich politischen und demokratischen

[1]) Der Aufsatz über Byron und Goethe, 1847 unter den »Literarischen Schriften eines italienischen Zeitgenossen« veröffentlicht und nicht in seine »Werke« aufgenommen, wurde wieder abgedruckt in der Rivista d'Italia, Jahrg. X, 1907, S. 181 bis 199; vgl. auch F. Momigliano, Giuseppe Mazzini und die deutsche Literatur, in der Rivista di letteratura tedesca II, 1908, S. 276 bis 286.

Kreise. Der Übersetzer des Faust und anderer Werke Goethes, Andrea Maffei, bekannte denn auch für sein Teil, Goethen gegenüber, die Unbefriedigtheit des eigenen gefühlvollen Herzens, die Kälte, die dieser Dichter auf die Glut seiner Seele ausströmte, in einem bekannten Sonett, das beginnt:

> Die Dornenkrone mit den scharfen Spitzen,
> Die stets die Stirne des Genies durchbohrte,
> Sie schien in ros'ger Heiterkeit zu blühen
> Auf deinem braunen, deinem weißen Scheitel.

und schließt:

> Allein da der Verstand dein Herz verschlossen —
> Ich fühl's, wie sehr du groß und herrlich bist,
> Ich knie' vor deinem Grab — und lieb' dich nicht.[1]

Francesco de Sanctis kannte dieses landläufige Urteil, besser Vorurteil, ebenso wie das Buch von Menzel (das sehr bald ins Italienische übersetzt worden war[2]), und vielleicht auch noch die Schrift Mazzinis; in einer Turiner Zeitschrift von 1855 erhub er Einsprache dagegen. »Es ist dies (sagte er von einem lyrischen Gedicht, das er in Übersetzung gab und erläuterte: ‚Der Abschied') eine überaus zarte Dichtung, die allen Anforderungen der Kunst entspricht«, die aber leicht übersehen werden könne, weil »es heute nicht an Kritikern und Poeten mangelt, die anmutige und schlichte Schönheit wenig schätzen und sie für kalt erklären«. Die praktischen und politischen Strömungen, im Verein mit der unordentlichen und gezierten Leidenschaftlichkeit der Romantik, führten damals dazu, zusammen mit der goethischen Dichtung auch die griechische

[1]) Unter anderm angeführt von G. Monti in einer Streitschrift gegen Goethe, die betitelt ist: Friedrich Schiller und W. Goethe (in den Studi critici, Florenz, Münster, 1887, S. 3 bis 40).

[2]) Über die deutsche Dichtung, von W. Menzel, Übertragung aus dem Deutschen von G. B. P. (Gianbattista Passerini), Lugano, Ruggia 1831.

herabzusetzen, »kalt (wie man sagte) gleich dem Marmor von Paros, näher der Statue als dem Worte«, ohne zu begreifen, daß »in diesem heitern Anschauen« auch der »Vorzug der Kunst« beschlossen ist; daß in dieser »heroischen Milde, in diesem ungetrübten Gleichklang aller Fähigkeiten, die man das Gleichgewicht der Seele nennt, das unterscheidende Kennzeichen des künstlerischen Genius liegt«; umgekehrt, erhob man aus dem nämlichen irreführenden Merkmal heraus die moderne Kunst, die, »der Malerei ähnlicher, die Antike in Ausdruck und Empfindung übertrifft«, ohne auch nur im Entferntesten zu ahnen, »daß die Heftigkeit der Leidenschaften Zeichen eines schwachen Charakters und eines engen Geistes ist, denn der Wille hat in solchem Falle keine Widerstandskraft, und der Geist kann sich, von plötzlichen Eindrücken fortgerissen, nicht über sie stellen und sie verstehen«. Nun — so fährt De Sanctis in seinen Beobachtungen fort — »hat niemand besser als Goethe jene olympische Heiterkeit begriffen. Viele finden ihn kalt, besonders im Vergleich mit Schiller; hört man auf sie, so schreibt er mehr mit dem Kopf als mit dem Herzen. Daß aber Goethe die Leidenschaften zu behandeln und sie bis zum Qualvollen zu steigern weiß, daran kann nur der zweifeln, der sich des Torquato Tasso erinnert, aber Werther und Gretchen vergißt. Gewiß, in seiner letzten Zeit war er zu sehr auf Arbeit von außen her bedacht, trieb er die Pflege der Form zu weit, wie der Tasso und der zweite Teil des Faust bezeugen; will man aber seine Dichtung im ganzen beurteilen, so ist Goethe unter den modernen Dichtern derjenige, der sich am meisten der plastischen Bedeutung der Antike nähert; nur daß seine Gestalten eine ausdrucksvolle Beweglichkeit haben, die ihr inneres Leben bezeugt, sowie ein kritisches oder überlegendes Grundwesen, dessen Überwindung nicht gelingt und ihn zum Modernen stempelt«.[1])

[1]) Aufsatz von 1855, aufgenommen in die »Kritischen Schriften«, herausgegeben von Imbriani, S. 40 bis 47.

De Sanctis hat über den Faust nicht eigens gehandelt (von dessen zweitem Teil er um 1850 eine Übertragung in Versen unternommen hatte[1]); er nennt ihn aber ein »ungeheures Denkmal«, »die göttliche Komödie der modernen Kultur«[2]), »den umfänglichsten Ausdruck der Auflösung der Formen und der Gleichgültigkeit gegen sie«, »eine Welt des Geistes, die aller Vergangenheit ihr eigenes Gepräge gibt; indem sie von deren Schöpfungen eine bereits verbrauchte Persönlichkeit nimmt, schafft sie Leben und Liebe, eignet sie sich mit demselben Gleichmut Helena so gut wie Mephistopheles an«.[3]) In der Abhandlung über einen der vielen Ableger des Goetheschen Hauptwerkes, Pratis »Armando« (1868) umriß jedoch De Sanctis die Kritik der »Welt«, aus welcher der Faust hervorgegangen war: »einer Welt, die trotz Hunderten von Bänden, besonders in Deutschland, noch auf ihren Kritiker wartet«.

Er bestand den Nebelhaftigkeiten und der Geistreichelei der spätromantischen Literatur gegenüber darauf, daß »Faust, Mephistopheles, Gretchen . . . keineswegs bildgewordene Gedanken, sondern wirkliche, lebendige Geschöpfe sind; hinter der Erörterung und dem Gefühl steht immer die Darstellung, die Welt, in ihrer Lebensfülle erfaßt«. Gab er gleich zu, »daß im Faust, neben wirklichen und lebendigen Darstellungen, Allegorien vorhanden sind, die den am wenigsten lobenswerten Teil des Ganzen ausmachen«, so bemerkte er doch, daß diese im übrigen »einen gewissen Wert besitzen, um der Neuheit und Frische der Gedanken und Formen willen«. Das Grundübel, die auf einem Begriff aufgebaute Poesie, ist »in jenen mächtigen Dichternaturen (das heißt in Goethe ebenso wie in Dante) durch das lebendige Gefühl für Kunst und Leben ausgeglichen worden«.[1]) Diesen ästhetischen Vergleich mit Dante hat er noch besser anderwärts durchgeführt, entsprechend dem Unterschied zwischen mittelalterlicher und moderner Geistesanlage, wobei er bemerkte, daß Natur und Jenseits für Dante »mehr als Gleichnis, volle und lebendige Wirklichkeit« sind.[2])

Auch auf den Werther hat er einige Jahre später angespielt, in dem Versuch über Foscolo (1872), gelegentlich des Ortis, den die Kritiker teils als eine Nachahmung, teils als ein mit Goethes Werk wetteiferndes Buch betrachteten: einander entgegengesetzte Ansichten, die von De Sanctis gleicherweise verworfen wurden.

»Jacopo Ortis und Werther sind zwei Einzelwesen, die trotz ihrer äußerlichen Ähnlichkeit grundverschieden sind, ja eines dem andern widerstreben. Jacopo hätte niemals Lotten geliebt, und Werther hätte mit jener Teresa nichts anzufangen gewußt. Goethe gibt uns eine feine Seelenstudie . . . Der Selbstmord erscheint hier als letztes schicksalvolles Glied einer Kette innerer Begebenheiten, die in ihren innerlichsten und zartesten Steigerungen erfaßt sind. Alles das ist die Frucht einer ruhigen, gleichmäßigen Eingebung, in einem ganz modernen Mittel, mit vollendeter Gegenständlichkeit, das heißt, mit dem klaren Geiste der Beobachtung und Zergliederung herausgebracht. Goethe scheint ein Galilei, der mit dem Fernrohr in die Seele späht und alle ihre Eigenschaften entdeckt. Deshalb ist sein Roman wahre Prosa, mit allen Umrissen und allem Zubehör der wirklichen Welt. Man erblickt ein Volk, dessen Ideal sich mitten in allen Bedingungen der Wirklichkeit entwickelt. Foscolos Werk ist dagegen Poesie in Prosa . . ., biographisch höchst eigenartig, aber künstlerisch weit unter dem Goetheschen Buche stehend.«[3])

[1]) Von mir in den Untersuchungen und Urkunden zu De Sanctis (Ricerche e documenti desanctisiani), Heft III, veröffentlicht (Neapel 1914).

[2]) Geschichte der italienischen Literatur. Herausgegeben von Croce. II, 412.

[3]) Kritische Versuche (Saggi critici), S. 483.

[1]) Ebenda S. 496 bis 497, 500.

[2]) Geschichte der italienischen Literatur I, 160.

[3]) Kritische Versuche, S. 142 bis 144.

Es sind das Gelegenheitsurteile, denn De Sanctis hat sich niemals vorsätzlich mit Goethe und der deutschen Literatur beschäftigt. Diese Arbeit unternahm vielmehr einer seiner Schüler, Imbriani, nach seiner Rückkehr aus Deutschland, wo er Vorlesungen über Philologie und Philosophie an der Universität Berlin gehört hatte. Allein Imbrianis zahlreiche und eindringende Kenntnisse, die er dort über Sprache und Schrifttum Deutschlands gesammelt hatte, wurden nahezu unfruchtbar nicht allein durch eine gewisse angeborene Wunderlichkeit, sondern noch mehr durch Ungestüm des Widerstandes und der Gegenwirkung, die der Verkehr mit den Deutschen hervorgerufen hatte, als er die Überheblichkeiten ihres völkischen Hochmutes anhören mußte, der sie die Italiener und italienische Dichtung gering schätzen ließ. So vergalt denn Imbriani in der Einleitung zu seinen Vorträgen über deutsche Literatur von 1863 an der Universität in Neapel Volksdünkel mit Volksdünkel, behauptete, daß Italien allein die geschichtliche Sendung zukomme, den von andern Völkern vorbereiteten oder versuchten Dichtungsstoffen die vollkommenere, endgültige Gestalt zu geben, wie dies bereits der Fall gewesen war bei den mittelalterlichen Gesichten mit Dantes Komödie, bei dem Troubadourgesang mit Petrarcas Liederbuch, bei den »Fabliaux« mit dem Decamerone, bei der Ritterdichtung mit dem »Rasenden Roland« und so fort; ebendeshalb geisterten die Stoffe, die Italien bisher nicht aufgenommen hatte, gleich armen Seelen umher, unter ihnen gerade die Faustsage; zum Beweis dafür diente, »daß, nachdem Goethe und so viele andere ihre Fauste geschrieben haben, trotzdem alljährlich ein neues Halbdutzend in Deutschland herauskommt«.[1]) In dieser Gemütsstimmung konnte er sich 1865 nicht enthalten, gegen Goethes Faust

[1]) »Vom Wert der ausländischen Kunst für die Italiener.« Wiederabgedruckt in den »Literarischen Studien und satirischen Seltsamkeiten« (Studi letterari e bizzarrie satiriche), herausgegeben von Croce (Bari, Laterza, 1907), S. 11.

zu wettern, um darzulegen, daß ihm Fluß und Einheit fehlten, daß sein Aufbau schlecht sei, voll ungleichartiger und widerstreitender Bestandteile (»Ein verfehltes Meisterwerk«[1]); eine anscheinend vernichtende Kritik, auch wegen ihrer starken satirischen Färbung, jedoch tatsächlich ins Leere treffend, sowohl weil sie allzubekannte Dinge vorbrachte (wie den Mangel an Einheitlichkeit und Gleichartigkeit im ersten Teil des Faust) als auch, weil der Verfasser zum Schlusse dennoch bekennen mußte: »Prüfen wir jedoch, dieses übelangeordnete Geschmeide ausfädelnd, jeden Auftritt an sich, jede Einzelrede und Rolle, so müssen auch wir uns für überwunden geben, müssen dem Zauber wie jeder andere erliegen, in Verzückung geraten und die fußfällige Bewunderung der Goethegläubigen verzeihen; wir müssen notgedrungen gestehen, daß wenig Werke so viele poetische Schönheiten enthalten als dieses Ungeheuer.« Mit schlechtem Gewissen, weil im Gegensatz zu seinem eigenen, selbstwilligen, künstlerischen Gewissen, fügte er indessen hinzu: »Aber wer würde sie nicht kennen? Es wäre überflüssig und endlos, sie einzeln aufzuweisen; ihrer sind so viele und sie sind so bekannt, daß sie viele und nichts weniger als gewöhnliche Menschen über den Grundwert des Gesamtwerkes selbst getäuscht haben, und sie werden es, trotz seiner zahlreichen Mängel, vor der völligen Vergessenheit schützen. Wir dürfen diese Vorzüge nicht verkennen, aber auch nicht zugeben, daß sie unsere Einsicht umnebeln. Verwechseln wir nicht Eindruck und Urteil ...« Als ob Eindruck und Urteil jedes seine eigene Straße gehen, eine Dichtung wohl durch ihre Schönheit das Gemüt ergreifen könnte, hinterher aber vor irgend einem Richterstuhle der Kritik und der hohen Theorie verurteilt werden dürfte![2]) In der nämlichen Weise schloß

[1]) (Un Capolavoro sbagliato.) Wiederabgedruckt in den »Angemaßten Berühmtheiten« (Fame usurpate), die jetzt in dritter Auflage vorliegen. (Bari, Laterza, 1912.)

[2]) Fame usurpate, a. a. O. S. 231.

Imbriani, nachdem er behauptet hatte, Goethe wäre niemals über die erste Stufe der Anschauung hinausgekommen und hätte der Gabe entbehrt, die den erfühlten oder gedanklich erfaßten Gegenstand in ein Bild verwandelt, und nachdem er zum Beweis dafür den Werther angeführt hatte, der ihm zufolge nur einen Abklatsch mit allen Merkmalen prosaischer und ängstlicher Wahrheit darstellte, dennoch mit dem Bekenntnis, daß ein Buch wie dieses, so wie es ist, »Kunst oder Nichtkunst, ein erstaunliches Ding ist«.[1]) Später richtete er denselben Vorwurf roher Stofflichkeit noch gegen Vossens »Luise« und gegen ihre Nachfolge in »Hermann und Dorothea«, wo übrigens, wie er sagt, der Dichter »von Zeit zu Zeit sich ermannt, und ihm hie und da ein Gemälde gelingt«.[2])

Ein etwas abweichendes, aber nicht minder der freien Auffassung der Kunst zuwiderlaufendes Vorurteil hielt den Geist Canellos gefangen, eines trefflichen Romanisten, der 1880 einige seiner Studien über moderne Literatur zusammenfaßte und sie »Den Toten Lessing und Gervinus« widmete, als Arbeiten, »die ihre Gedanken lebendig zu erhalten trachteten«.[3]) Nach Canello hatte sich das Kunstideal bereits in vollkommener Form im alten Griechenland verwirklicht; wie die neulateinischen Völker bei ihrem Hervortauchen aus dem Wirrsal des Mittelalters, so strebten auch die germanischen, als die letzten und langsamsten, nichts anderes an im ganzen Verlaufe der Geschichte ihres Schrifttums, als sich diesem höchsten Ziel zu nähern, voll Sehnsucht, es zu erreichen. Am ausgeprägtesten soll sich dieses Streben, Canello zufolge, in der künstlerischen Entwicklung Goethes zeigen[4]), der in

[1]) A. a. O. S. 180 bis 192.

[2]) In dem Aufsatz über Berchet, Literarische Studien, S. 152 bis 154.

[3]) U. A. Canello, Saggi di critica letteraria. (Bologna, Zanichelli, 1880.)

[4]) Die Sonderschrift über Goethe nimmt a. a. O. die S. 291 bis 300 ein.

seiner Jugend mehr Dichter als Künstler war, in all seiner angestammten Roheit stecken blieb, sich vom Stoff überwältigen ließ, als er im Götz und im Werther das Leben in seiner groben und harten Wirklichkeit schilderte; im reifen Alter erreichte er dann den Ausgleich zwischen dichterischem Trieb und künstlerischem Wert, wohl immer noch von der Wirklichkeit, aber der gesunden Wirklichkeit ausgehend und sie mit klassischem Gepräge erhöhend, im Tasso, in der Iphigenie, in Hermann und Dorothea; in seinem letzten Lebensabschnitt verschob sich sein Gleichgewicht nach der Seite philosophischer Überlegung zu, er verlor den Zusammenhang zwischen Gedanken und Form, wurde dunkel und schwerfällig, und obgleich er noch immer über künstlerische Begabung verfügte, so ließ doch seine dichterische Fähigkeit nach, wie aus der Lyrik des Divans, einigen Novellen, aus dem zweiten Teil des Meister zu ersehen ist. Der Faust, der seinen Urheber durch das ganze Leben begleitete, spiegelt alle drei Stufenfolgen wider; sein zweiter Teil (den Imbriani als eine Fehlgeburt ohneweiters zu behandeln verschmäht hatte — er verglich ihn den sogenannten »Fünf Gesängen«, die dem »Rasenden Roland« von den Herausgebern angestückelt worden sind) wird von Canello geradewegs als eine Verirrung bezeichnet, als ein Rückfall in die allegorischen Bildungen, denen man im Jugend- und im Greisenalter der Literatur begegnet, ein Werk, in dem poetische Schönheit zu suchen, ein müßiges Beginnen ist, da der Dichter darin lediglich philosophische Weisheit an den Tag legen wollte. Ebenso streng verfährt er mit dem »Werther«, bei dem er Lessings Urteil sich zu eigen macht, dieser Roman hätte, um lobenswert zu sein, die Kritik der Krankheit, die er darstelle, enthalten müssen. Nicht minder hart urteilt er über den ersten Teil des »Meister«, als Roman von geringem Wert, obwohl man ihn gerne lese wegen der Mannigfaltigkeit der erzählten Begebenheiten und um einer gewissen philosophischen Durchdringung willen, die darin zur

Reife kommt, und obwohl die prachtvolle kritische Zergliederung des Hamlet darin enthalten wäre. Mehr als streng ist er gegen die »Wanderjahre«: »Ein mißlungenes Gebräu von Lehrsprüchen aller Art, von mehr oder weniger anstößigen Novellen, höchst wertvoll, was die Form anbetrifft, jedoch bar jeglichen bedeutenden Inhalts, trotz des angeblich darin versteckten tieferen Sinnes.« In den »Wahlverwandtschaften« findet er eine Streitschrift zugunsten der Natur gegen die falschen Pflichten, die das Unglück des Menschen herbeiführen, billigt aber nicht den Ton im ganzen, das Sichbescheiden und den Schicksalsglauben des alten Goethe, und die darin enthaltene Verneinung der Willensfreiheit und sittlichen Verantwortlichkeit. Warme Bewunderung zollt Canello dem »Tasso« und der »Iphigenie« als Werken, die sich dem hellenischen Ideal nähern, obwohl sie erst einen Übergang bilden, und vollends »Hermann und Dorothea«, das nach ihm Goethes Meisterwerk darstellt. »Unter Tränen lächelnd folgen wir diesen süßen, klangvollen Versen, die Einfalt mit Erhabenheit vereinigen, und lernen vom Dichter auch für unsern Teil die heitere Seite in der Trübsal des Lebens zu erblicken, die Dornen um der Rosen willen zu ertragen; sind wir zum Ende gelangt, so fühlen wir uns freier, glücklicher, besser als vorher, fühlen wir auch uns als Dichter, sehen klar und bestimmt das Hochziel des Lebens.«[1])

Immerhin kündigte sich bei Canello ein wenn auch mißlungener Versuch eigentlicher Kunstgeschichte an; in dem Buche von Trezza über »Dante, Shakespeare und

[1]) A. a. O. S. 384. Einige Jahre später schwärmte der moralisierende Kritiker G. Chiarini in gleicher Weise von dem Gedicht: »Hermann und Dorothea ist nicht nur die vollendetste Dichtung der deutschen Literatur, sondern auch eine siegreiche Widerlegung des ,Werther', es ist die Dichtung des ehrbaren bürgerlichen Lebens, die glorreiche Dichtung des gesunden und tugendhaften Menschen, der liebt und arbeitet.« (Arminio e Dorotea, in der Nuova Antologia vom 1. Juni 1893, S. 431.)

Goethe in der europäischen Wiedergeburt«[1]) jedoch, das 1888 herauskam, werden die göttliche Komödie, die Dramen Shakespeares und der »Faust« von neuem als die Inbegriffe der drei Lebensanschauungen behandelt, die sich im Verlauf der Renaissance Europas gefolgt sind; unter ihnen wird die im Faust niedergelegte als die reifste betrachtet, als den Weg in die Zukunft weisend. Dem Dichtwerk als solchem wird jedoch nur dieser flüchtige Hinweis zuteil: »Die beiden Teile des Faust ergänzen sich wechselseitig, und wenn man annimmt, wie manche glauben, daß der Faust im ersten Teil beschlossen sei, so würden einem die philosophischen Grundlagen des Gedichtes vollständig entgehen. Wohl ist es sicher, daß in dem einen die Bühnendichtung vorwiegt, in dem andern das Gleichnis; allein es ist ebenso sicher, daß der dramatische Faust sich im sinnbildlichen vollendet. Es ist ein schwerer Fehler, nichts anderes als die Kunst in ihm zu suchen; das Gedicht wäre unvollständig, wenn es nicht eine neue Auffassung des Lebens, eine neue Art der Erlösung des Menschen enthielte.«[2]) Der Vergleich zwischen dem Gedicht Dantes und dem Goethes (fruchtbar im Schönrednertum, aber unfruchtbar in der Kritik) bildete schon seit langer Zeit einen Gemeinplatz in Italien und auch anderwärts; unter denen, die ihn eben in dieser seiner Eigenschaft als Gemeinplatz bei uns am besten darlegten, ist Casella zu nennen.[3])

Wollte man wieder rein künstlerische Eindrücke hören, so müßte man sich vielmehr nach Aufsätzen in Zeitungen und Rundschauen umsehen, verfaßt von wenig schulmäßigen und wenig gelehrten Kritikern, die aber der Kunst Liebe und Freude entgegenbringen, wie Nencioni und Panzacchi. Der erste sagte mit richtigem Gefühle anläßlich

[1]) D. Sh. e G. nella rinascenza europea. Verona, bei Tedeschi, 1888.

[2]) A. a. O. S. 141.

[3]) Über Dantes Göttliche Komödie und Goethes Faust gelegentlich zweier Bilder des Herrn Karl Vogel von Vogelstein in Giacinto Casellas Opere edite e postume (Florenz, Barbèra, 1884) II, 397 bis 414.

der Besprechung einer italienischen Übersetzung von Goethes lyrischen Gedichten, dabei wiederholend, daß dieser in vielen Werken die ruhige und heitere Vollendung der antiken Formen offenbare: »Manche seiner Gedichte erschließen sich mit der natürlichen Anmut einer schönen Blume; sie besitzen eine besondere, wesentliche und angeborene Schönheit, die über jeden einzelnen Teil ausgegossen ist, im inneren Gefüge des Aufbaus liegt und sich keineswegs auf die Zutaten und Schmuckteile beschränkt ... Goethes Dichtung ist eine göttliche Pflanze, deren Wurzel die Wirklichkeit und deren Blüte das Ideal ist ... Er besitzt den bildnerischen Sinn für das Wirkliche in solchem Maße, daß er den verborgensten und unausdrückbarsten Empfindungen Gestalt und Gesicht verleiht, und die körperlosesten Gedanken in sinnlichen Bildern darzustellen weiß.«[1]) Panzacchi, der unbeschadet vieler zeitlicher Irrtümer (er versetzte unter anderm die Lehrjahre in Goethes Alter) sich sehr glücklich über den Eindruck, den Mignons Gestalt hervorbringt, geäußert hatte, bricht in die Worte aus: »Welch ein unübertroffener, göttlicher Seelenbildner ist doch Wolfgang Goethe! In der Darstellung von Leidenschaften und Charakteren besitzt er das Geheimnis jener einfachen monumentalen Vollkommenheit, die wir in den Reliefs des Phidias bewundern ... In dieser schlichten Klarheit der allmächtigen Linie überragt er, wage ich zu behaupten, selbst einen Shakespeare. Er ist wahrhaftig der Dichter mit dem schwarzen, leuchtenden Auge, wie ihn Heine uns schildert; dieses schwarze, leuchtende Auge dringt in die eifersüchtigst behütete Heimlichkeit der Geister und schöpft aus ihr das reine, vollendete Bild.« Es waren damals die Zeiten des »Verismus«, und Panzacchi stellt Goethes Stil dem Zolas und seiner Schule gegenüber, in deren Romanen »sehr viel in Physiologie und Pathologie gemacht, dafür aber das, was mehr Bedeutung hätte, wenig beachtet wird: der menschliche Geist in seiner ungezierten

[1]) Nuova Antologia 1886, V, 212 bis 213.

und tiefen Wahrheit«.[1]) Ein Mahnruf, den man mit noch mehr Berechtigung heute wiederholen könnte, wo wir in Zeiten eines wüsten Impressionismus leben, mit der Richtigstellung, daß es sich nicht sowohl um das »Studium« des menschlichen Geistes, eine Arbeit für Philosophen, handelt, als um den »künstlerischen Inbegriff«, der vollkommen eins ist mit der Schönheit der Form und der tatsächlichen Persönlichkeit und Ursprünglichkeit des schaffenden Geistes. Dinge, die heute in übler Weise vergessen zu werden pflegen, nicht nur — wie natürlich — von den schwachen und falschen Künstlern, sondern auch von den urteilenden Lesern.

Manche zutreffende Bemerkung über den »Werther«, im Vergleich mit dem »Ortis«, und über den »Egmont« zusammengehalten mit Manzonis Carmagnola, findet sich bei Zumbini[2]), der übrigens anläßlich der Ungleichheiten im Egmont diese — freilich schulmäßig — aus der Unsicherheit und dem Schwanken des Dichters »zwischen verschiedenen tragischen Musterbildern« erklären wollte: dem klassischen, dem Shakespeares und dem melodramatischen.[3]) Sorgfältige und gescheite Erläuterungen, die aber ihren ästhetischen Grundlagen nach gleichfalls unsicher, veraltet und schulmäßig sind, gab der vortreffliche Übersetzer Kerbaker von einigen Stücken des zweiten Teiles des Faust.[4])

Eine allerdings nicht künstlerische, sondern metaphysische Deutung von Mephistopheles' Charakter gab Curto, der auch einige Stellen des Gedichtes scharfsinnig

[1]) E. Panzacchi, Al rezzo, soliloqui artistici. (In der Schattenmuße. Künstlerische Selbstgespräche. Rom, Sommaruga, 1885.) S. 69 bis 84.

[2]) Studi di letteratura straniera (Florenz, Le Monnier, 1893) in den zwei Abhandlungen über »Das Goethemuseum von Weimar« und über »Egmont und Carmagnola«.

[3]) A. a. O. S. 166 bis 167.

[4]) Michele Kerbaker, Das Ewig-Weibliche bei Goethe. In den Atti dell'Academia Pontoniana von Neapel, Bd. XXII, 1893; Baccalaureus und Homunculus, ebenda, Bd. XXXIII, 1903; Fausts Tod im »Pungolo« von Neapel, 8. bis 9. Mai 1903.

erklärte im Widerspruche gegen deutsche Ausleger, namentlich Schröer.[1]) Volkstümliche Zwecke verfolgt Foà mit seinem Buche über den Faust[2]); aus der Schule und für die Schule entstanden die Vorträge Farinellis über den gleichen Gegenstand[3]), dem wir außerdem eine erschöpfende Untersuchung über die Kenntnisse verdanken, die Goethe von Dante besaß, sowie über die Anregungen, die er von ihm empfangen hat[4]); von einem seiner Schüler, Gabetti, rührt eine ausführliche, geschichtlich-ästhetische Würdigung der »Wahlverwandtschaften« her.[5])

Es liegt kein Anlaß vor, von der hochtrabenden »dekadentenmäßigen« Kritik zu sprechen, gleichermaßen spitzfindig wie oberflächlich, überspannt wie nüchtern, die in den letzten Jahren auch bei uns an Goethe ihren Witz zu üben versucht hat, sich darin gefallend, ihn als »noch unverstandenen Genius« zu verkünden, den zweiten Teil des Faust als ein Werk erhabener »Jenseitigkeit« preisend, bald als »schneebedeckten Berggipfel«, bald als ein »Bündel ultravioletter Strahlen« behandelnd, und so weiter; denn dergleichen gehört nicht der Wissenschaft, sondern der im Schwange gehenden Mode an, und wird als solche

[1]) Girolamo Curto, Mefistofele nel Faust del Goethe. (Messina 1887.) Über einige Stellen im Goetheschen Faust (in deutscher Sprache, Pisa 1887). Ohne Wert ist A. Graf, Mefistofele (Nuova Antologia, 1. Juli 1901).

[2]) Augusto Foà, Il Faust di W. Goethe. — Il Parsifal di Wolframo d'Eschenbach, Studi critici (Florenz, Le Monnier, 1904).

[3]) Il Fausto di Goethe in der Rivista di letteratura tedesca. Jahrg. III, 1909, S. 13 bis 65.

[4]) Außer dem Vortrage: Dante e Goethe (Florenz, Sansoni, 1900) ist noch die gelehrte Besprechung des Buches von Sulger-Gebing. Goethe und Dante, zu vergleichen, die tatsächlich eine neue Bearbeitung dieser Schrift darstellt. Im Bollettino della Società dantesca italiana N. F. XVI, 1909, S. 81 bis 142.

[5]) G. Gabetti, Goethes Wahlverwandtschaften als Ausdruck einer weltschmerzlichen Stimmung. (Le affinità elettive di W. Goethe come espressione di una crisi pessimistica.) Mailand, Studio edit. lombardo, 1914.

vermutlich bald verschwinden, ohne daß es jemand bedauerte. Es ist unsere feste Überzeugung, daß die Poesie wohl poetisch sein müsse, die Kritik dagegen prosaisch, und daß diese keinen größeren Erfolg beanspruchen darf, als unverfälschte Eindrücke des Geschmacks in logische und vernunftgemäße Form zu bringen; dies letztere ist ja nicht ohne guten Grund von einigen alten Darstellern der Poetik als ein Gegenwert zur »communis opinio« oder der »Volksstimme« betrachtet worden. Wir wollen auch über die neuesten, recht jugendlichen Versuche schweigen, die, von deutscher Goethekritik ausgehend, in die Übertreibung des Lebensgeschichtlichen wie in materialistische Seelendeuterei verfallen.[1])

[1]) Dieser Fehler scheint mir nicht einmal in dem jüngsten deutschen Buche über Goethe völlig überwunden, dem von F. Gundolf (Berlin, Bondi, 1917). Noch im Kriege erschienen, geht es mir nach langem Warten erst jetzt zu, gerade als ich die Druckbogen dieser Schlußseiten durchsehe. Es ist ein Buch, das durch kritischen Scharfsinn und Kunstverständnis gewiß den verschiedenen neueren Gesamtdarstellungen, wie der von Meyer, überlegen ist und mit dem ich mich deshalb gerne auseinandergesetzt hätte; auch hätte ich aus ihm manchen Nutzen ziehen können, wäre es mir nur rechtzeitig bekannt und zugänglich geworden; freilich leidet es gleichfalls an der Übertreibung des »Lebensgeschichtlichen« und an »Seelendeuterei«. Der Verfasser sucht in seiner Schrift einen Gesamtaufbau zu geben, der indessen zwei verschiedene Einseitigkeiten in sich schließt; denn (so sagt er in den einleitenden Zeilen): »für den Biographen sind die Werke Zeugnisse eines Ablaufs, Mittel zu seiner Erkenntnis, für den Ästhetiker ist das Leben Stoff zum Aufbau der Werke, für den Betrachter der Gestalt sind Leben und Werke nur die verschiedenen Attribute einer und derselben Substanz, einer geistigleiblichen Einheit, die zugleich als Bewegung und als Form erscheint«. Ich brauche nicht auf die Gründe zurückzukommen, aus denen mir diese »Einheit« (die man in der Philosophie eine »mystische« nennen würde) als eine trügerische Einheit erscheint und weshalb die wahre und tatsächliche Einheit (als logisch, nicht mystisch) vielmehr in die strenge Scheidung der verschiedenen Erscheinungsarten Goethes zu setzen ist, in deren jeder er sich ganz zeigt, nur unter den besondern Bedingungen dieser Erscheinungsform. Ich will lediglich dies hinzusetzen: unterstellt der Geschichtschreiber nicht jedesmal, als Geschichtschreiber der Poesie, den ganzen Goethe der Poesie, ihn gemäß deren Logik auffassend und be-

urteilend, oder als Biograph und Geschichtschreiber des Ethos, den ganzen Goethe der Praxis, ihn gemäß der Logik des tätigen und sittlichen Lebens auffassend und beurteilend, so wirkt das sich ergebende Bild wenig anziehend — nicht durch Goethes Schuld, sondern wegen dieser mystischen einheitlichen Betrachtung, die sich rasch in eine naturalistische verkehrt —, weil es den Beschauer, man gestatte mir das Wort, mit einer Art Tierblick ansieht, sei es auch immerhin mit dem eines mächtigen und herrlichen oder eines »heiligen Tieres«. Ein Goethe, der in seinem Schaffen verfährt wie alle andern Dichter, und der bisweilen gleich diesen nicht die höchsten Anforderungen des dichterischen Gesetzes erfüllt, der sich gleichfalls vor dessen Erhabenheit beugen und für besiegt erklären muß, scheint mir viel einnehmender, gerade weil er sich in seiner Größe menschlich erweist. Wir haben es längst notwendig, diese Größe wie diese Demut in den Großen aller Zeiten (bei Goethe wie bei Leonardo, Michelangelo, Shakespeare usw.) wieder zu entdecken, weil das ästhetisierende und naturalistische Dekadententum der letzten vier Jahrzehnte sich darin gefallen hat, sie mit ungeheuerlichen Zügen und mit krankhaften Farben auszustatten.


DUE DATE
201-6503
Printed in USA
COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0113221191
BUTLER STACKS

